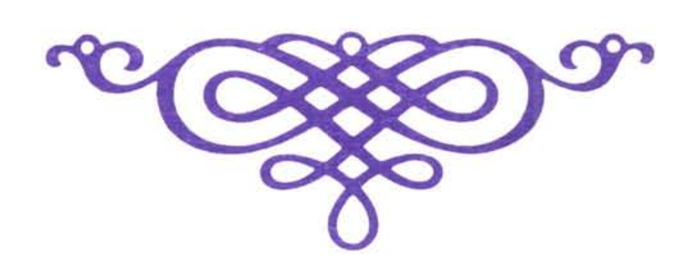
Cuadernos Hispanoamericanos

503

Mayo 1992





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



503

Invenciones y ensayos

503
Cuadernos Hispanoamericanos

Notas

Lecturas

INVENCIONES Y ENSAYOS



Anterior Inicio Siguiente



Dos poemas

Prefacio

Tras de mí la llanura, como años atrás en China cuando durante el verano ascendía hacia Kouliang.

La región aplastada por la distancia y este mapa donde es imposible ver nada mientras uno se va adentrando en ella.

El camino recorrido con tantos sudores y lágrimas desde este punto hasta otro punto.

¡Kilómetros y kilómetros, años y años que ahora cualquiera podría cubrir con la mano!

El sol, con un rayo brusco aquí y allá, revitaliza, hace relumbrar.

Un río cuyo nombre ya nadie recuerda, ¡como una ciudad semejante a una vieja herida que todavía duele!

Allí abajo, el humo de un paquebote que parte y esa claridad especial que da el océano.

¡El exilio aceptado de todo corazón y del que sólo conseguiremos salir avanzando, no retrocediendo!

Cae la tarde: ¡Considera este nuevo paraje, explorador!

Este silencio, sorprendente para otros, ¡cuán familiar le resulta a tu corazón!

Las montañas, una sobre otra, se yerguen con una delicadeza inmensa.

¡Se necesita mucho espacio para que la vida comience, para que la brisa de mar adentro se detenga y las aguas se aglutinen en este circo desmoronado!

Escucho el murmullo que producen y el suspiro de todas esas aldeas que se extienden a mis pies entre el azúcar y el arroz.

La casa que era mía y que he abandonado para siempre: bastaría con volver la cabeza para constatar su presencia allí abajo.

(Mientras leo los Salmos, oigo cómo el viento bate contra las persianas de la veranda.)

Sé que todo lo que dejo tras de mí se ha consumado y que el regreso está excluido.

¡Entrégate, alma mía, con un profundo estremecimiento a esta tierra completamente desconocida!

¿A qué retrasar por más tiempo la entrada a este umbral preparatorio?

Vamos, si es que el nombre de un Padre conlleva para tí alguna dulzura.



La muralla interior de Tokio

I

Ni bosque ni bancal de arena, no: el lugar donde a diario paseo es un muro.
Hay siempre un muro a mi derecha.
Un muro que yo sigo y que me sigue y que yo mismo extiendo tras de mí al caminar y del que ante mí todavía restan provisión y abastecimiento.
Un muro continuamente a mi derecha.
A mi izquierda se alzan la ciudad y las grandes avenidas a punto de partir hacia toda la tierra.
Pero hay un muro a mi derecha.
Giro (en esta estación del tranvía) y sé que por allí está el mar.
Pero el muro continúa pegado a mi derecha.
Hay una ciudad entera bajo mis pies, todo un mundo frágil bajo el atardecer que se enciende y se apaga.
Pero eso no impide que exista este muro a mi derecha.
Un muro que me conduce a otra pare tan sólo para volverme a traer al mismo punto.
Y cuando cierro los ojos, no tendré más que extender la mano.
Para verificar esta presencia a mi derecha.

II

Semejante a un hombre que al trasluz del sol examina una hoja de papel.
Sus ojos ven el texto escrito en el anverso, pero él adivina al mismo tiempo el paisaje que alguien pintó en la otra cara.
Así, cuando, en Brasil, Genoveva pasaba, una tras otra, las páginas de un libro ante mí.
(A pesar de que los puentes sobre el Marne se deshacían y los obuses se precipitaban sobre mi aldea.)
Ya al otro lado del papel, donde las palabras perfilan con anticipación una sombra extraña.
El paisaje futuro se alzaba a través de una humareda blanca.

III

El destino me pasea de un punto a otro sin miramiento ni transición de ninguna clase.
Sea como sea, debo avenirme con el recuerdo del Brasil que se yuxtapone al Japón de ahora.
La vida de los demás avanza a su propio ritmo sobre el paisaje continuo.



La mía sigue su línea marcada sobre hojas interrumpidas.

Y en medio de las circunstancias que de un solo golpe alguien desplaza hacia mí como paneles de papel.

Mi alma pasa .furtivamente entre los mundos desencajados.

IV

El pescador atrapa los peces con una cesta profundamente hundida bajo las olas.

El cazador atrapa los pajarillos con un lazo oculto entre dos ramas.

Y a mí, dice el jardinero, para atrapar la luna y las estrellas me basta con un poco de agua —y los cerezos en flor y los arces en llamas—, me basta con esta cinta de agua que extiendo.

Y a mí, dice el poeta, para atrapar las imágenes y las ideas me basta con este cebo de papel blanco: los dioses no pasarán sobre él sin dejar sus huellas como hacen los pájaros sobre la nieve.

Para atraer los pasos de la Emperatriz-del-Mar me basta con esta alfombra de papel que extiendo; para conseguir que descienda el Emperador-del-Cielo me basta con este rayo de luna, con esta escalera de papel blanco.

V

Quiero escribir un poema que convoque al espíritu simultáneamente mediante una triple vía.

La primera es la de los Santos, allá en lo alto, por encima de nosotros retomando, recomponiendo cada uno de nuestros movimientos en una ofrenda solemne, su procesión por encima de nuestra historia.

La segunda es el poema mismo como un aluvión de palabras, como una avenida moderna abarrotada por una masa de gente que camina en el mismo sentido, cada cual libre entre sus vecinos.

La tercera, al otro lado del papel, es ese gran río que no alcanzamos a ver.

Para revelarlo necesitamos ese manojo de juncos repentino que interrumpe la corriente, ese centelleo de la luna bajo el vientre de una cerceta.

O simplemente una luciérnaga y su reflejo, esa lentejuela de fuego, única, que nos revela el enorme torrente invisible.

VI

En torno a mi palacio, dice el Rey, he construido un anillo de cielo, según parece ya no hay nada que me una a la tierra.



La hora del sueño ha venido, según parece algo comienza a ser libre debajo de mí, como el pontón en el mar de medianoche que comienza a lamentarse y a sufrir.

Que mis últimos huéspedes se apresuren (veo dos o tres pequeños carruajes, allí abajo, con sus farolillos encendidos, apresurándose en atravesar el desierto de grava).

Vamos a cortar el último puente.

VII

Sobre el agua del antiguo foso todas las cosas se reflejan en mezcolanza: de cerca o de lejos, no existe ninguna diferencia.

Allí veo el candil del vendedor de tallarines, una inmensa estrella le hace compañía entre aquellas dos hojas de nenúfar.

El colador del vendedor de buñuelos se ha vuelto eterno; a su lado distingo la lanzadera de la Tejedora-Celeste; su mano muy bien podría ir del uno a la otra.

Así, en el poema que aún no he escrito, no existe diferencia de tiempo o de lugar; todas las cosas están unidas por una secreta intimidad. Si la hoja tiembla es para que brille una estrella.

Todo ha dejado de morir.

VIII

Lector, retén tu aliento medroso pues un hálito profano puede destruir la superficie mágica.

La brisa del mar se ha alzado, y en un segundo la página extendida ante ti se ha llenado de una escritura innumerable.

IX

Una sola raspadura con la uña y la campana de Nara comienza a resonar y a retumbar.

Una sola palabra —redonda, sin ramificación alguna— que se abra al papel en toda su extensión, un solo carácter que el dedo no termine de trazar sobre la arena.

Y el alma entera se perturba en las profundidades supuerpuestas de su inteligencia.

Una sola hoja de sauce posada sobre el cristal del estanque, y el cielo entero con sus astros y la tierra y el Palacio de los reyes y la ciudad que la vida ha abandonado.

De un extremo al otro de este tejido de sueño comienzan a temblar y a estremecerse.

La luna en el Séptimo Estrato del Cielo[1] es herida por la onda imperceptible.

[1] Séptimo Estrato del Cielo: *como se sabe, a diferencia del cristianismo, para diversas doctrinas religiosas, desde los aztecas a los budistas o a los mahometanos, existen distintos estadios celestiales (siete, nueve, doce...) a los que los bienaventurados pueden acceder siguiendo una estricta jerarquía espiritual. Por otro lado, el término «ride» (que yo he traducido como «onda») puede significar también «arruga», su acepción más frecuente; imagen que no resulta extraña si pensamos en la luna como en una diosa avejentada por los años.*



X

Un pensamiento y su reflexión.

Una rama y su reflejo, una rama muy particular con las hojas hundidas en medio de otras hojas.

Y, poco después, el viento la agita por encima del agua en éxtasis, paciente, volviendo siempre a trazar el mismo signo, estudiando lentamente la respuesta.

Y, poco después, es ella la que permanece inmóvil y es el agua la que perezosamente se turba y disgrega el reflejo.

Respondiendo a ese impacto desconocido, en otra parte, allí abajo.

XI

Me miro los pies para descubrir en ellos el sol.

En cuanto bajo los ojos, todo lo que antes no era sino confusión se ha tornado imagen en un recuadro, e incluso el movimiento se ha incorporado al intervalo del agua inmóvil.

A este carácter que significa *el agua* alguien le ha añadido un punto rojo que lo fija para siempre.

Como el artista que sobre una hoja ha trazado un punto, no importa dónde, con el extremo de su pincel.

Y sueña y aún no sabe —mujer, pino, océano— lo que a él añadirá.

Así mi mirada se clava en esta marca roja que cubre casi todo el estanque.

Y que no es el sol de hoy, sino testigo sumergido y ojo de numerosos espectáculos consumidos por el fuego.

Como las brasas de un hibachi[2] que sólo aguardaban mi llegada para extinguirse.

XII

Yo habito el exterior de un anillo.

Al fin he comprendido que no es fuera, sino dentro, donde se yergue el muro del que soy prisionero.

Al fin he comprendido que para ir de un punto a otro es posible pasar por cualquier parte salvo por el centro.

Paul Claudel

(Traducción y notas de Juan Abeleira)

[2] Hibachi: *Desconozco el sentido exacto del término que no he podido encontrar en ninguno de los diccionarios consultados castellano-francés, francés-francés, pero por el contexto creo que se refiere a una especie de brasero cuyo vocablo japonés debió transcribir Claudel.*

«Nadie al mirarla creyera / que había en su corazón / una desesperación...»

Miguel Hernández

«El más alto es Fco. Galán Campesino, Pedro Mateo Merino y Rosario. Campesino se enfadaba cada vez que me veía con el brazo tapado escondiendo el muñón de mutilación y me decía: ¡pero si eso es honra! ¡Chacha, es honra!»



«La niña que tiene un niño en brazos soy yo, Rosario, con un hermano mío; tendré aquí unos 9 años. En Villarejo de Salvanés, mi pueblo (Madrid).»





Rosario Sánchez Mora

«La Dinamitera»

Tristes guerras
si no es amor la empresa.
Tristes, tristes.

Tristes armas
si no son las palabras.
Tristes, tristes.

Tristes hombres
si no mueren de amores.
Tristes, tristes.

Miguel Hernández
(Cancionero y Romancero de Ausencias)

Con la proclamación de la Segunda República, en abril de 1931, se inició un gran despliegue cultural, en el que se integraba el proceso de liberación de la mujer española. Respaldada por la legislación aprobada en las Cortes se propició la apertura a altos puestos de la Administración y su acceso a otros ámbitos hasta entonces vedados, lo que facilitó la eclosión de una conciencia igualitaria, tanto en el plano individual como en el colectivo. La experiencia se encontraba en plena expansión cuando estalló la sublevación militar del 18 de julio de 1936, que la condicionaría de manera rotunda.

Así, mientras en la zona franquista cientos de mujeres eran ultrajadas y asesinadas cobardemente, en la España republicana, con espontaneidad incontenible, se iniciaba una apasionada y vibrante colaboración de la mujer, codo a codo con miles de jóvenes que acudían voluntariamente a defender a la República. Su entusiasta participación en la retaguardia y en los frentes, contribuyó al fracaso de la insurrección en los principales puntos neurálgicos del país, por tierras de Aragón, Castilla, Andalucía, Asturias y Galicia, tanto en los centros urbanos como en las zonas rurales.

Los carteles y los documentos fotográficos revelan la grácil figura de la miliciana, intentando desfilar con paso marcial, enfundada en su mono azul y el gorro graciosamente ladeado. Son imágenes que reflejan orgullo y satisfacción de sentirse responsables, de tomar decisiones por sí mismas, sin represiones, y compartir los avatares de aquella singular epopeya, con el vértigo de la primera aventura.

Una gran mayoría de mujeres se ocuparon de la intendencia de la población civil y de las fuerzas armadas populares. Otras confeccionaban prendas y mantas para el frente, o cosían pañuelos y distintivos para confirmar las ideologías que predominaban en la calle. En Barcelona, donde pronto fue liquidada la sublevación, ondeaban las enseñas rojinegras de libertarios y sindicalistas, que fueron los primeros en acudir a la palpitante llamada. Y en Madrid dominaban las banderas rojas, con la hoz y el martillo. Para las mujeres libertarias y sindicalistas, comprometidas desde siempre en organizaciones y actividades laborales, o con el imborrable recuerdo de la detención y la tortura de sus padres, hijos o compañeros, la experiencia no era nueva. La llamada del periódico *Frente Libertario,* en pro del alistamiento de la mujer en las milicias obreras fue decisiva. Lluís Companys reconocería: «La mujer es el eje de la victoria».

Apenas desaparecidos los últimos reductos de sublevados, la vida entró en otra dinámica que llevaría a miles de mujeres a las fábricas y a otros puestos de trabajo, habitualmente ocupados por hombres: los transportes públicos, salas de espectáculos, hospitales, guarderías, escuelas y los numerosos centros cívicos creados para hacer frente a las exigencias de la guerra en la retaguardia, como talleres y almacenes de distribución de ropas y alimentos, o en la defensa pasiva; en todos ellos se pondría de relieve la responsabilidad, la eficacia y la sensibilidad de la mujer. Sin olvidar las que prestaban sus servicios en las líneas de fuego o cerca de ella, como enfermeras, enlaces, telefonistas, carteras, conductoras de vehículos... Y, en fin, las que empuñaron las armas, luchando en la misma trinchera que sus compañeros o fabricando bombas con materiales de circunstancia, como Rosario Sánchez Mora, que quedará en la historia y en el *Romancero* como «Rosario, dinamitera», consagrada por los versos del poeta militante Miguel Hernández.

Villarejo de Salvanés

En 1936 Rosario tenía 17 años y su aspecto era el de una adolescente. Una fotografía de la época nos refleja su imagen juvenil: fina, delicada, bonita, de rasgos agradables, mirada dulce y sonriente. Bajo su apariencia frágil alentaba una fuerza interior y una entereza que emergería al filo de los días. El poeta Miguel Hernández le haría su mejor retrato:

Nadie al mirarla creyera
que había en su corazón
una desesperación
de cristales, de metralla
ansiosa de una batalla,
sedienta de una explosión...[1].

Había llegado a Madrid el año anterior a la guerra, desde su pueblo natal Villarejo de Salvanés, a 50 Kms. de la capital. Allí, su padre, Andrés Sánchez, era el presidente

[1] *Miguel Hernández, «Rosario, dinamitera».* A l'Assaut, Journal de la 12.°. Brigade Internationale, *n.° 4, 25-2-1937. Reproducido en el periódico* Frente Rojo, *Madrid, 26-12-1937.*



de Izquierda Republicana. Al año y medio de nacer Rosario, el 24 de abril de 1919, murió su madre, el padre se volvió a casar con Josefa Nieto y tuvieron cinco hijos. Le llamaban «El Carretero» porque fabricaba carros de labranza; pero como era el único carpintero del pueblo, igual hacía una cama que un ataúd.

Desde niña, Rosario vive la triste y dura realidad del sometimiento del campesinado al caciquismo rural. En el periódico de su unidad *Al Ataque*, escribiría: «...Tan sumamente castigado ha sido mi pueblo por los terratenientes y los señoritos, que no había nadie en él con un poco de clase revolucionaria que se pudiera mover. Los labradores, las clases humildes tenían que dedicar el producto de sus esfuerzos empleados en sus tierras, al pago de contribuciones y estafas, mientras ellos se quedaban sin poder comer el pedazo de pan que tanto les ha costado siempre ganar. Yo he sido testigo de muchas ruindades. Cuando los trabajadores fueron descubriendo al golpe de sus labores a sus verdugos y empezaron a unirse para defenderse de ellos, crecieron sus pesares. Mi casa fue de las más castigadas, y han sido numerosas las ocasiones en las que encontraba los fusiles de la guardia civil en mi puerta en busca de mi padre, que enseñaba a sus compañeros los principios revolucionarios...»[2].

En 1936, Rosario aprendía Corte y Confección en el Círculo Cultural «Aída Lafuente», de la calle San Bernardino. Era uno de tantos centros juveniles de formación de las Juventudes Socialistas Unificadas. Una de sus profesoras era Lina Odena y la otra, Manola Rodríguez Lázaro; nos aclara Manola: «...las dos éramos muy jóvenes, y enseñábamos lo que podíamos». El 20 de julio irrumpieron en la clase unos jóvenes de las Milicias Obreras a solicitar voluntarios para alistarse al frente. Rosario, que había vivido el ambiente de lucha obrerista en su propia casa, fue la primera alumna en preguntar:

—¿Podemos ir las chicas?

—Sí, claro...

—¡Pues apuntarme a mí!

Al día siguiente, a las ocho de la mañana, se ponía en marcha una columna de cinco camiones y autobuses repletos de jóvenes. Tras una breve parada en el cuartel de la Montaña, prosiguieron por la carretera de Burgos, rumbo a Somosierra. Rosario era la única chica de la expedición. Iban enardecidos, levantando sus puños y armas, dando vivas a la República, cantando himnos revolucionarios, con letras alusivas. Aquel primer día sería inolvidable por muchas razones; entre ellas porque fue el de su bautismo de guerra. Un compañero le preguntó:

—Y tú ¿cómo te llamas?

—Rosario...

—¿Te enfadas si te llamo *Chacha?*

Así las llamaban, por el periódico *Muchachas*, uno de los portavoces de las Juventudes Socialistas Unificadas.

—Puedes llamarme como quieras, le dijo Rosario.

Así que éste sería su primer nombre de guerra. Desde entonces se la conocería como *Chacha*. Y aún hoy, viejos compañeros de lucha la llaman así.

[2] *Rosario Sánchez Mora, «Palabras de una dinamitera». Cuartillas leídas por Rosario ante los micrófonos de «Unión Radio» y publicadas en el periódico de guerra* Al Ataque, *marzo, 1937.*

La expedición se detuvo en las afueras de Buitrago de Lozoya. Abandonaron los camiones y cada voluntario recibió un mono, un gorro, plato y cubierto, sujetos por una anilla, además de unas cartucheras, municiones y un fusil.

Allí oiría Rosario, por primera vez, silbar las balas a su alrededor y el atronador disparo de la artillería. En Buitrago conocería a los jefes de milicias Marquina y a Valentín González, *El Campesino*[3], que encuadraban a los recién llegados en compañías, bajo el mando de Francisco Galán, hermano de Fermín Galán, el héroe de Jaca. Los concentraron en la tahona de la plaza, convertida en cuartel, muy cerca de donde discurría el río Lozoya y de la línea de fuego. «Ya controlados —me cuenta Rosario— nos acercamos al frente, y en un saliente, a la izquierda del lugar llamado la Peña del Alemán, entramos en combate»[4].

Durante dos o tres semanas, Rosario estuvo con sus compañeros defendiendo *La Peña del Alemán,* punto clave, pues cubría el embalse de Lozoya que surtía de agua potable a Madrid. La *Chacha* recuerda como un verdadero infierno aquella posición.

En una casa derruida, entre Buitrago y Gascones, no lejos de la línea de fuego, se improvisó un taller para montar bombas de mano. Emilio González, un minero asturiano de Sama de Langreo, dirigía el trabajo. Sugirió fabricar bombas de mano utilizando los envases vacíos de los botes de leche condensada. A Rosario la destinaron a la sección de dinamiteros. Además de la fabricación de las bombas, y los ejercicios para probarlas, hacían guardias interminables. En la madrugada del 15 de septiembre, como había llovido toda la noche, se encontraron con que los materiales, y sobre todo la mecha, estaban húmedos. Pese a todo, Rosario y sus compañeros, alineados, se dispusieron a hacer una descarga cerrada. «Yo estaba en la punta izquierda —nos cuenta Rosario— de modo que mi brazo derecho rozaba al compañero que estaba a mi lado. Cuando le prendieron fuego, la mecha empezó a silbar. Alguien me dijo: ¡tírala! Otro gritó: ¡no la tires! Yo pensé que si la arrojaba hacia adelante, podía salpicar la dinamita en los ojos de algún compañero e incluso en los míos. Pensé en darme la vuelta, pero cuando lo hice con toda rapidez no fue lo suficiente, y antes de que me diera tiempo a soltarla, me estalló en la mano derecha arrancándomela de cuajo. Recuerdo que, en aquellos gravísimos momentos, no grité ni lloré»[5].

La muchacha parecía querer demostrar que la mujer podía tener el mismo valor que un hombre, cuando lo tiene, y defender a la República con la misma entereza y entrega que ellos. «Ser como un hombre», entonces, no se olvide, era el punto de referencia.

Soltando sangre por los grifos abiertos de las venas de su brazo, ella estaba allí, de pie, impávida, consciente de que caería al suelo de un momento a otro. Oía los gritos de los compañeros: «¡Una camilla!», «¡Un médico!», y a uno que, serenamente, comentaba: «Le ha echado mucho valor; para no herirnos a nosotros se dio la vuelta, y eso casi le cuesta la vida».

Los primeros en llegar fueron los milicianos que montaban guardia en los alrededores. Uno de ellos, llamado Toquero, alto y fuerte, se quitó las cintas de las alpargatas y ató el brazo derecho de la luchadora por encima y debajo del codo. Pero aquellos

[3] *Cuando se militarizaron las unidades de milicianos, Valentín González,* El Campesino, *pasó a ser el comandante-jefe de la 46 División, compuesta por las Brigadas Mixtas, 10, 37 y 101.*

[4] *Entrevista con Rosario Sánchez Mora, durante las jornadas de «Homenaje a la mujer en la Guerra Civil. 1936-1987», Universidad de Barcelona, 24 y 25-10-1987.*

[5] *Testimonio escrito de Rosario Sánchez Mora.*



improvisados torniquetes no lograban detener la sangre. El botiquín más cercano estaba en Buitrago. Toquero comprendió que no había tiempo que perder, la cogió en brazos y salió a la carretera, dando el alto al primer coche que pasó. Rosario, a causa de la pérdida de sangre se había desvanecido.

En Buitrago le practicaron una cura de urgencia trasladándola en ambulancia al hospital de sangre de la Cruz Roja del pueblo de La Cabrera. Allí permaneció tres días en estado muy grave. Luego recordaría: «La explosión fue tan violenta que no notaba el dolor de mi mano arrancada, sólo quería dormir»[6].

Aquel accidente causó mucho revuelo y de todas partes se interesaban por ella. Francisco Galán reclamaba el parte médico dos veces al día. Hasta don José Ortega y Gasset fue a visitarla en dos ocasiones, con su secretario. El mismo filósofo se lo comunicó personalmente al padre de Rosario. La primera reacción de Andrés fue: «Tengo cinco hijos. Si todos perdieran la mano por lo que la perdió ésta, bien perdida está». La gesta la cantaría Miguel Hernández, Comisario de Cultura de la Primera Brigada Móvil de Choque, en el romance «Rosario, dinamitera»:

Rosario, dinamitera,
sobre tu mano bonita
celaba la dinamita
sus atributos de fiera.
Nadie, al mirarla, creyera
que había en su corazón
una desesperación
de cristales, de metralla
ansiosa de una batalla,
sedienta de una explosión.
Era tu mano derecha
capaz de fundir leones,
la flor de las municiones
y el anhelo de la mecha.
Rosario, buena cosecha,
alta como un campanario,
sembrabas al adversario
de dinamita furiosa,
y era tu mano una rosa
enfurecida, Rosario.
Buitrago ha sido testigo
de la condición del rayo
de las hazañas que callo
y de la mano que digo.
¡Bien conoció el enemigo
la mano de esta doncella,
que hoy no es mano, porque de ella,
que ni un solo dedo agita,
se prendió la dinamita
y la convirtió en estrella!
Rosario, dinamitera,
puedes ser varón y eres
la nata de las mujeres,
la espuma de la trinchera.

[6] Entrevista con Rosario Sánchez Mora. Madrid, 5-6-1990.

Digna como una bandera
de triunfos y resplandores,
dinamiteros pastores,
vedla agitando su aliento
y dad las bombas al viento
del alma de los traidores[7].

Otros nombres de milicianas se harían legendarios y nutrirían el rico venero del romancero del Ejército Popular. Uno de los primeros fue el de la capitana Francisca Solano, caída en el frente de Guadarrama, el 26 de julio de 1936.

Encarnación Jiménez, lavandera malagueña, acusada de ayudar y lavar la ropa de los milicianos heridos, fue sentenciada a muerte por un Consejo de Guerra. Para las gentes de la zona sur del territorio republicano se convirtió en una nueva Mariana de Pineda:

¡Ay, Encarnación Jiménez...
Malagueña humilde y proba!
Te mataron, te mataron,
fieras que a mi España asolan,
¡¡¡Porque a los pobres heridos
tú les lavabas la ropa!!![8].

Jacinta Pérez Álvarez, miliciana del «Batallón de Acero», herida de muerte, gritaba a sus compañeros: «¡Avanzad, seguid adelante, es sólo un mareo, yo os sigo enseguida»[9].

Lina Odena, la profesora de Rosario, destacada dirigente comunista catalana, caía en el frente granadino de Iznalloz. Tras resistir hasta agotar las municiones, con la última bala se quitó la vida, antes de caer en manos del enemigo. Lorenzo Varela, en *El Mono Azul*, cantó su gesta:

...por allá va Lina Odena
por donde nunca fue antes.
Va camino de la muerte,
va dirigiendo el avance...[10].

La imagen de la mujer luchando en las trincheras junto al hombre, era la viva estampa de la revolución. De ahí que la muerte de las milicianas trascendiera el sentir popular hasta convertirlas en heroínas del pueblo; porque cada una de ellas simbolizaba a cientos de mujeres anónimas caídas en los frentes y en la retaguardia y algo esencial: igualarse en valor con el hombre.

El mismo Miguel Hernández, en una de sus colaboraciones en el periódico de guerra *Ayuda*, hace las semblanzas de: *El Campesino;* José Aliaga; *Chocolate* (chófer de *El Campesino);* Rosario, *dinamitera;* Felisa Moreno, (secretaria de *El Campesino);* Candón, (brigadista cubano) y de Manuel Moral (conductor), encuadra la página bajo el título: «Hombres de la Primera Brigada de Choque»[11]

[7] *El poema «Rosario, dinamitera», pasó a formar parte, sin variantes, del libro de Miguel Hernández,* Viento del Pueblo, *«Socorro Rojo», Madrid, 1937.*

[8] *Romance de Rufino Sánchez, soldado de la 4.ª Compañía.* Avanzando, *Órgano de la 41.ª Brigada Mixta, n.º 17, 1-11-1937. Reproducido en* El Romancero del Ejército Popular. *Recopilación, estudio introductorio y notas de Antonio Ramos-Gascón. Ed.* Nuestra Cultura, *Madrid, 1978, págs. 86-87.*

[9] *Carmen Alcalde* La mujer en la Guerra Civil española. *Ediciones* Cambio 16, *Madrid, 1978, págs. 86-87.*

[10] *«Romance de Lina Odena», de Lorenzo Varela.* Salud, *Órgano del Regimiento 1.º de Mayo de los Carabancheles, n.º 22, 22-10-1936. Existen numerosos romances dedicados a Lina Odena.*

[11] Ayuda, *n.º 39, 23-1-1937. Recogido por Juan Cano Ballesta y Robert Marrast en* Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados. *Libros Hiperion. Edt. Ayuso, Madrid, 1977, págs. 107-112.*



Mutilada de guerra

Superada la gravedad, trasladaron a Rosario al Hospital Central de la Cruz Roja de Madrid. Dos semanas más tarde le daban de alta, ingresando en un improvisado hospital de convalecientes instalado en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Ciudad Universitaria. Pero a las pocas semanas se veían obligados a evacuar los pabellones, ante el avance de las tropas enemigas. Rosario, con la herida fresca, quiso reincorporarse a su unidad, prescindiendo del descanso prescrito. La buena alimentación, su carácter animoso, y sus 17 años, le permitían desafiar los inconvenientes del brazo vendado y el muñón que, durante seis meses, debía seguir curando, en los hospitales y botiquines más próximos. Su unidad se hallaba dispersa. Se había convertido en la 10.ª Brigada Mixta[12], y Rosario se incorporó a los servicios auxiliares del Comisariado, en Alcalá de Henares. Allí permaneció unos meses, hasta que la Plana Mayor y el Comisariado de la Brigada se trasladaron a Madrid, a la calle O'Donnell, ya que eran tantos los voluntarios que acudían, que se estaban formando dos brigadas, la 101 y la 209. «Una de ellas —nos cuenta Rosario— en Caldeiro, y la otra en la Ciudad Líneal. La sección de muleros, en Canillejas, y la otra Brigada en el "manicomio" de Alcalá de Henares».

Ella fue destinada a la Plana Mayor de la División, donde le confiaron la centralita telefónica. La miliciana, por disciplina, acepta trabajar en la retaguardia; pero, en realidad, lo que ella quiere es estar en el frente, y así lo asevera un testigo como Miguel Hernández en un escrito de aquellos días: «No puede estar quieta, inactiva. Es más útil, con la sola mano que le queda, que muchos hombres con dos y con fusil. Se pelea con *El Campesino* porque no la deja acercarse a las trincheras, donde ella quisiera andar metida a todas horas»[13].

¡Qué bien describe el poeta la moral combativa de Rosario! ¿Y cómo veía la miliciana al poeta? «Era una persona seria, pero dulce —nos dice—. Un hombre que sabía tratar de igual a igual a una mujer, pero siempre dentro de un respeto. Era muy comprensivo, amigo de todo el mundo. Su vida particular era muy pacífica, no tenía amoríos»[14].

Una de las alegrías de Rosario fue ser reconocida por un tribunal médico y obtener el certificado de mutilado, como cualquier soldado, con una pensión mensual de 310 pesetas. Aquello significaba el reconocimiento de la labor desempeñada por la mujer en el Ejército Republicano.

Tras el trabajo de telefonista, a Rosario la hicieron responsable del Centro de Convalecencia «El Hogar del Soldado», de la 46.ª División. Estaba en Fresno de Torote, pueblecito cerca de Alcalá de Henares, instalado en un palacio que llamaban del Marqués. Rosario compartía el trabajo con el capitán médico Luis Varela. Pedro Mateo Merino, comandante de Milicias, que visitó el centro para ver a sus soldados, habla en sus *Memorias* de la labor de Rosario: «Visitamos a los heridos convalecientes de la Brigada, entre ellos a muchos del 4.º Batallón. Alojados en el antiguo palacio del

[12] *Otros destacamentos de esta brigada guardaban línea en la Ciudad Lineal, en el cuartel de jóvenes huérfanos de la Armada y en Alcalá de Henares estaban el grueso de las tropas y el Estado Mayor.*

[13] *Miguel Hernández, «Hombres de la Primera Brigada Móvil de Choque».* Ayuda, *n.º 39, 23-1-1937. Reproducido por Juan Cano Ballesta y Robert Marrast,* op. cit., *pág. 110.*

[14] *Miguel Hernández en el artículo «El reposo del soldado», exhortaba a los militantes con estas pautas: «No abusará ni de la bebida ni de su condición masculina. Será abundante en el sueño; breve y poco asiduo en frecuentar la compañera; escaso en el tabaco. Cuidará su cuerpo como el arma combativa que es, y las habitaciones limpias, el aire, el sol, y el libro que agudice sus conocimientos y sus astucias para combatir serán, y muy particularmente, la atmósfera en que se desenvuelva... Hemos de pasar muchas calamidades y privaciones a lo largo de esta guerra en que nos han metido...».* Al Ataque, *n.º 4, 30-1-1937. Órgano de la 46 División «Campesino». Reproducido por Juan Cano Ballesta y Robert Marrast,* op. cit., *pág. 116.*



Marqués, disfrutaban de excelentes condiciones para su restablecimiento, especialmente en orden a la higiene, como a la alimentación y a la asistencia médica. Directora del centro era Rosario Sánchez Mora («La Chacha»), una joven heroica, veterana luchadora de Somosierra, inválida de guerra, una mujer llena de valor y entereza, que había sabido crear una institución modelo al servicio de los combatientes»[15].

Responsable de cartería

A primeros de julio, durante la batalla de Brunete, a Rosario la nombraron jefa de cartería de la División. Para desempeñar su cargo le extendieron un pase para circular por la zona de guerra y un permiso de porte de arma corta.

«Mi trabajo consistía —explica— en salir de Madrid, todos los días a las 8 de la mañana, desde el Paseo del Prado, n.º 18, con un coche de 7 plazas negro, repleto de sacas de correspondencia, incluido todo tipo de publicaciones y paquetes familiares para los soldados. Yo tenía 18 años recién cumplidos y la suficiente sensatez para pensar que aquello era de mucha responsabilidad para mí. Me lo pensé bien y llegué a la conclusión de que lo que debía rechazar eran los giros. Y entonces nombraron para ello a un compañero de unos 30 años, muy culto, que se llamaba Fita. Así que para este trabajo éramos tres personas: Fita para los giros, Valentín, el chófer (un hombre de unos 40 años) y yo, como responsable del grupo»[16].

«Todos los días —me sigue explicando— al llegar al sector de Quijorna, en la carretera, debajo de un puente, me encontraba con los carteros de las Brigadas, entregando a cada uno las sacas que les correspondían, que habían preparado nuestras compañeras de Madrid. Teníamos que llevar a las Planas Mayores de la 46 División, y a sus respectivos Comisarios, toda la documentación que les era destinada. Uno de los destinatarios, el de Servicios, era Eloy Castellanos, quizá el más joven de todos los jefes, lo que no le impedía comportarse como un hombre maduro y responsable. Lo llamaban «el niño», por su edad; *El Campesino* lo quería mucho y los internacionlistas cubanos, Pablo de la Torriente y Policarpo Candón, también»[17].

«Siguiendo con la batalla de Brunete, recuerdo con gran cariño a la 101 Brigada, cuna de héroes. Esta unidad la mandaba el Comandante Pedro Mateo Merino, un antiguo compañero de armas de Somosierra, hombre de una moral intachable, cuyo valor y gallardía demostró mil veces. Después de Brunete seguiría distinguiéndose en la batalla de Teruel y en la del Segre; y luego en la del Ebro, donde ostentaba el mando de la 35 División, la de los Internacionales, y donde se le concedieron las medallas al valor y de la libertad, por méritos de guerra, y fue ascendido a Teniente Coronel».

De su testimonio es fácil deducir que Rosario era un elemento polivalente; además de la cartería se ocupaba de la sanidad, el municionamiento y la intendencia. Estas tareas le acarreaban a menudo riesgos suplementarios. Los *accidentes* que vadeó, que por fortuna no tuvieron consecuencias irreparables, demuestran que la miliciana era

[15] *Pedro Mateo Merino.* Por vuestra libertad y la mía. *Edt. Disenso. Madrid, 1986, pág. 121.*

[16] *Rosario Sánchez Mora. Testimonio escrito.*

[17] *El Batallón Especial del Quinto Regimiento lo mandaba el cubano Alberto Sánchez Méndez. En sus filas luchaban otros cubanos, entre ellos el periodista Pablo de la Torriente Brau, que cayó en combate en el frente de la Sierra, el pintor Wifredo Lam y el universitario Policarpo Candón. Ver:* Las Brigadas Inaternaciones, *de Andreu Castells, Edt. Ariel. Barcelona, 1973, pág. 41.*



capaz de afrontar toda clase de peligros y salir airosa de las situaciones más críticas.

«Un día —recuerda Rosario— Fita nos pidió que nos acercásemos lo más posible a un destacamento que se encontraba en la misma línea de fuego. Valentín, nuestro chófer, le respondió que el día era malo para andar con el coche, a descubierto, por ciertos parajes, que nos podía descubrir el enemigo y hacernos volar por los aires. Yo no dije nada, porque pensaba en los soldados, que estaban impacientes por cobrar y encargar a Fita el envío de algún giro a sus familias. El caso es que subimos hasta una loma y cuando ya estábamos muy cerca de los parapetos alguien nos avisó del peligro que corríamos. Nos detuvimos en el acto y solventamos rápidamente lo de los giros. El enemigo nos había visto, pero esperó a que, al regresar a retaguardia, nos pusiéramos de nuevo a descubierto. Así que, nada más arrancar, empezaron a llover sobre el coche morterazos por todos lados. Nosotros le gritábamos al chófer que siguiese, que no se detuviera. No nos hirieron de casualidad, ya que varios proyectiles dieron en la parte baja del coche, destrozando tres de sus ruedas. Cuando descendimos nos dimos cuenta de que habíamos bajado la loma con las llantas peladas»[18].

El recuerdo más angustioso que guarda de todos los peligros que vivió Rosario en el frente es el del día en que un avión de caza enemigo la descubrió, cuando atravesaba un campo, y le dio varias pasadas, ametrallándola a discreción. El *accidente* tendría un remate lúgubre. La miliciana se había tirado a una zanja, al apercibir una manta, creyendo que debajo de ella se escondía alguien. Cuando oyó que el avión se alejaba, se levantó de un salto, tiró de la manta y se encontró con dos cadáveres, de unos muchachos que seguramente habían sido alcanzados por los disparos del avión.

Poco después, Rosario contaba el tropiezo al *Campesino* y al capitán ayudante, Ángel Palacio Gros, un licenciado en Ciencias Exactas, del que Rosario dice: «Si yo tuviese que definir la lealtad, la personificaría en Ángel». También escuchó el relato el jefe de Información y Cartografía del Estado Mayor de la 46 División, Alfonso Pinilla Sánchez, otro joven muy culto y valiente.

«La comida en campaña —evoca Rosario—, ya se sabe, era casi siempre a base de conservas; aunque algunas veces nos daban rancho caliente y hasta un poco de vino para Fita y Valentín. Yo pedía un vaso de leche y me lo vertían en la cantimplora. De costumbre nos sentábamos cerca de la Intendencia, en unas piedras, puesto que estábamos en el campo; y al terminar de comer, como todos los días, nos encaminábamos hacia el lugar de la cita con los carteros, debajo del puente, a entregar las sacas de correo. A veces no conseguíamos reunir a todos los carteros a la vez y la espera se prolongaba. Estos carteros casi nunca estaban en primera línea, a la que sólo accedían los de las compañías. A éstos les tocaba localizar y controlar, en cada momento, dónde se encontraban los soldados, por muy avanzadas o extendidas que estuvieran sus posiciones. También eran los más expuestos y sacrificados de todos, con el peligro de ser alcanzados por una bala o un casco de metralla, ya que estos jóvenes carteros de compañía no se protegían en la trinchera, sino que, por el contra-

[18] *Entrevista con Rosario Sánchez Mora, Madrid, 21-1-1992.*

rio, tenían que moverse a descubierto, yendo de un lado para otro, buscando a los destinatarios de las cartas o de los paquetes. Y eran raras las veces que no andaban a gatas, lo más agachados posible para evitar cualquier contratiempo. Eran dignos de admiración».

«Así que, entre los ametrallamientos de la aviación, los morterazos y el disparo de la fusilería, transcurrieron las calurosas jornadas de la batalla de Brunete, hasta que la 46 División fue relevada, para ir a retaguardia a reponer fuerzas y cubrir las enormes bajas registradas en aquel infierno»[19].

Boda entre milicianos

El amor es una flor inextinguible que brota ajena a todos los peligros y circunstancias. En la vida de Rosario irrumpió con la ternura del primer enamoramiento. Francisco Burcet Lucini, alto, guapo, rubio, de ojos azules, la conquistó para siempre. Era un catalán, estudiante de Medicina, ahora sargento de la sección de caballería de la 46a División. Como en el frente estaban separados, el corto noviazgo discurrió por carta, con esa carga romántica de los momentos marcados por el signo de la provisionalidad y de la muerte. Como la novia era menor de edad, en uno de sus breves permisos, Paco tuvo que ir a Villarejo de Salvanés a pedir permiso al futuro suegro. La revolución no había desterrado todavía ciertas formalidades. Al cabo de unos meses, el domingo 12 de diciembre de 1937, se casaban en la Plana Mayor de la 46 División, ante el juez y el jefe de la misma, Valentín González y González y *El Campesino;* como testigos: Luis Varela Cubera, Agapito Puertas y Felisa Moreno García. El acta se inscribió en el Juzgado Municipal del distrito de Buenavista. Los recién casados, en traje de campaña, desfilaron bajo el arco formado por los fusiles de sus compañeros, entre vítores y chanzas. Con sus respectivos padres lo celebraron con una paella, que el novio sufragó con sus modestos ahorros de soldado. La noche de bodas la pasaron en una casita alquilada por Paco, en Alcalá de Henares, cerca de sus destinos. Los bombardeos habían derruido la techumbre del dormitorio y la luz se filtraba a través de los cañizos del tejado.

El Partido pediría a Rosario que se inscribiera durante tres meses en la Escuela de Cuadros y ella accedió. Allí estaban las compañeras Petra Cuevas y Juanita Corso. Esto fue un punto de fricción con su marido; pero, ante la nueva separación, sus cartas reavivarían aquel amor, con tan pocas horas de vuelo, pero de honda huella en la vida de Rosario. Al salir de la Escuela volvió a la centralita de teléfonos, hasta que trasladaron la División al frente de Teruel, en diciembre de 1937.

Cuando la España Republicana quedó cortada en dos zonas, en abril de 1938, la 46 División se integró en el Ejército Popular de Cataluña. La miliciana quedó separada de su unidad de la que formaba parte desde el 22 de julio de 1936, y en la que seguía combatiendo su marido. Rosario estaba embarazada de cinco meses y el 22

[19] *Testimonio escrito de Rosario Sánchez Mora.*



de julio de 1938 daba luz a una niña, que llamó Elena. La soledad de la joven madre la mitigan las cartas de Paco. Afortunadamente, no podía sospechar que pasarían quince años antes de volverle a ver.

«En estas condiciones —nos precisa Rosario—, tanto en los cuarteles de la calle O'Donnell como en la Comandancia del Estado Mayor, contaban con poco personal». La centralita apenas funcionaba. Rosario lo expuso al Partido y le respondieron que continuara hasta que se organizasen nuevas unidades en el Ejército del Centro. «*Pasionaria* —recuerda Rosario— me indicó que podía colaborar en la Comisión de Trabajo. Entonces me confiaron la organización de un Departamento que orientase a la mujer para su incorporación a los puestos de trabajo dejados libre por los hombres que eran llamados a filas. Estas oficinas se instalaron en los números 5 y 7 de la calle Zurbarán, donde ya funcionaban otros servicios que controlaban la ayuda alimenticia a los centros de trabajo de Madrid.»

Hasta el golpe de Estado de la Junta de Casado, Rosario fue responsable de aquel departamento, sin dejar de actuar un sólo día, pese a la delicada situación provocada por el enfrentamiento entre partidarios de la rendición y de la resistencia. Ante el inminente riesgo de la entrada en Madrid de los franquistas, Rosario se personó en las instalaciones de la calle O'Donnell para destruir los archivos y ficheros de la 46 división: «Tuve la suerte —recuerda— de encontrar allí a la compañera del chófer de *El Campesino*, y a un muchacho del cuerpo de guardia. Ellos dos acarreando cajas, y yo amontonando libros y documentación en el patio, destruimos todos los papeles comprometedores, prendiéndoles fuego. Las armas que encontramos las enterramos en el jardín y abandonamos aquella casa con el corazón deshecho»[20].

Las cárceles

Allí, bajo la cárcel, la fábrica del llanto,
el telar de la lágrima que no ha de ser estéril,
el casco de los odios y de las esperanzas,
fabrican, tejen, hunden.
Miguel Hernández (De *El hombre acecha*).

Rosario salió de Madrid cuando la guerra estaba practicamente perdida, en un camión, camino de Valencia. Allí se encontró con su padre, que trabajaba como ebanista en la Escuela de Mandos de la 66 División. Padre e hija se trasladaron al puerto de Alicante; querían salir de España, como tantos otros miles que llenaban los hangares. Al día siguiente, las tropas italianas de la división *Littorio* rodearon a los veinticinco o treinta mil combatientes republicanos concentrados en aquellos muelles alicantinos. Los italianos cedieron el puesto a las unidades franquistas. Y empezaron los controles y las evacuaciones. De allí fueron trasladados al campo de los Almendros, cerca de Alicante. La primera caravana que salió del campo de concentración estaba formada por unos tres mil prisioneros. En ella iban Rosario y su padre. Los tuvieron varios días sin comer ni beber. El primer alimento, recuerda Rosario, fue un chusco y una lata de sardinas para dos, sin agua para beber. A los cinco días

20 *Testimonio escrito de Rosario Sánchez Mora.*

de entrar en el campo de Albatera, el padre fue fusilado sin previo juicio. Desde allí, tras las periódicas visitas de camiones con falangistas y otras fuerzas fascistas de los pueblos, que venían a buscar a sus presas, fueron saliendo expediciones hacia otras cárceles y lugares de internamiento, como la plaza de toros y el castillo de San Fernando. A Rosario, con cientos de mujeres y niños los metieron en el cine *Ideal*, donde estuvieron tres días con sus noches sentados en las butacas[21].

A mediados de abril de 1939, en un tren de mercancías, y después de una semana de viaje, llegaron a Madrid. Por el camino, el número de fallecidos se contaba por decenas. En particular, mujeres y niños. Por suerte, los ferroviarios, en las paradas, les facilitaban información sobre el cargamento de convoyes detenidos en las estaciones que transportaban arroz, conservas y agua. Los prisioneros se aprovisionaban exponiendo sus vidas. Aquellos gestos de solidaridad, recuerda Rosario, atenuaban el hambre, la desesperación, y cooperaron a salvar muchas vidas.

A los pocos días de llegar a Madrid, tres hombres de Villarejo de Salvanés detuvieron a Rosario y a su madre y las condujeron al pueblo. Fueron encarceladas y sometidas con escarnio a interminables interrogatorios.

Su destino final, antes de ser condenada, es la prisión de Getafe. Como en todas las cárceles franquistas, las condiciones eran infrahumanas: hacinamiento, hambre, frío, malos tratos, incertidumbre y el terror de las *sacas* al amanecer de las que iban a fusilar.

El 20 de septiembre de 1939 es procesada y el fiscal pide para Rosario la pena de muerte por adhesión a la rebelión. La trasladan a la cárcel de mujeres de Las Ventas, donde, poco después, firma su expediente con la condena definitiva: 30 años y un día de prisión mayor. El 28 de diciembre sale con una expedición de mujeres hacia el penal Salurrarazan, en Guipúzcoa, con breves paradas, en tránsito en las cárceles de Durango y Bilbao. En aquel penal permanecerá hasta el 28 de marzo de 1942, en que es puesta en libertad condicional y vigilada, con la obligación de presentarse cada semana en la comisaría de policía de su lugar de residencia, hasta fines de junio de 1951, cuando se extingue la condena, gracias a una conmutación de la pena, rebajada a doce años y un día. Durante varios años, a Rosario, como a todos aquellos que estaban en libertad vigilada, les estaba terminantemente prohibido ausentarse de su domicilio sin previo permiso de las autoridades.

Culpable

Cuando Rosario salió de la cárcel era una mujer de sólo 23 años. A ella, que ha vivido tanta soledad, tanto desamor, le parecen 80. Su hija ha cumplido ya 4 años, estaba bien cuidada, vivió un tiempo con la abuela del padre y luego con la materna. Durante todos estos años, a pesar de la total incomunicación, a Rosario la han mantenido el recuerdo y la presencia de su amor. Su obsesión es encontrarlo, pero él ya tiene otra mujer y dos hijos. El corazón valiente y tierno de la ex-miliciana no se

[21] *Ver: Matías González.* ¡Sálvese quien pueda! Últimos días de la Guerra Civil española. *Epílogo de Manuel Salas. Editores Mexicanos Unidos. México, 1981.*



resigna. Tras años de lucha, tiene que admitir que la mujer es la gran perdedora. Está casada, pero el gobierno franquista no le deja ni el frágil recurso de un papel: los matrimonios civiles, legales durante la República, no valen. *Culpable.* Ella es una mujer mutilada de guerra, pero el gobierno franquista no sólo no lo reconoce, sino que la mujer debe disimular el origen de su mutilación, que la hace *Culpable* a los ojos de los vencedores.

Tras años de cárcel, sufrimientos, hambres, promiscuidad, el ensañamiento de los carceleros, los fusilamientos, el exilio, los campos... Nuestras mujeres conservaban suficientes arrestos para organizar la resistencia: *Culpable.* Hay que leer sus estremecedores testimonios[22].

¿Y cómo sobrevive una mujer de 23 años, sin oficio, sin estudios, represaliada? Las esquinas del país estuvieron habitadas en la posguerra por mutilados republicanos de uno u otro sexo, reducidos a la condición de vendedores ambulantes: lotería, tabaco, baratijas, e incluso estraperlo de poca monta. Rosario, durante cinco años, su drama personal a flor de piel, traspasado su corazón como el de una virgen andaluza, sostenía con su muñón la liviana mercancía de una caja de puros con cajetillas, Celtas y cerillas. Su coraje, su juventud, su honradez, su drama le hacían acreedora de un romance de doña Concha Piquer, tras haber sido cantado su heroísmo por Miguel Hernández.

Reivindico a la miliciana

Actualmente, a sus 72 años, Rosario Sánchez Mora sigue siendo una mujer bella, simpática, afable, con esa vitalidad de quienes han sabido mantener, inalterables, sus convicciones políticas y sus principios morales. Hay algo, sin embargo, que puede descomponer su serena mirada y su sosegado hablar. Es el tema de la *moralidad* de las milicianas en el frente. Miguel Hernández escribió: «...La avergüenza a Rosario que muchas mujeres vayan a presumir y a mujerear a las trincheras»[23].

«Sí, eso debió ser un comentario de la criatura de 17 años que era yo, todavía con bastantes prejuicios muy arraigados. Pero yo reivindico la magnitud del gesto de tantas mujeres, muy jóvenes, que se plantearon ¿es que mi vida vale más que la de mi hermano? ¿Es que mi madre lloraría mi muerte más que la de mi hermano, porque es varón? Y, con estos pensamientos, salieron cientos de mujeres empuñando las armas, proclamando, con sus compañeros: ¡NO PASARÁN! ¡Y supieron luchar! ¡Y supieron comportarse!, sin cobardía, sin lágrimas, sin ñoñerías. ¡Como verdaderos soldados! Lo de la prostitución en nuestras filas fue una falacia del enemigo, para desacreditar al ejército republicano, al que acusaban de todo, de cualquier cosa, ¡hasta de cobardes! Y mira que de cobardes tenían muy poco nuestros soldados. Pues, así y todo, les dio tanta rabia que las mujeres hubiéramos llegado a luchar en los frentes, contra ellos, que de una trinchera a otra se les oía gritarnos: ¡Cobardes, ha-

[22] *Entre muchos otros los de: Pura Arcos, Sara Berenguer, Pepita Carnicer, Neus Catalá, Tomasa Cuevas, Ana Delso, Mika Etchebehere, Lola Iturbe, María Lacrampe, María Mañas, Julia Mirave, Teresa Pamies, Gloria Prades, Luisa Pueo Costa, Soledad Real, Manola Rodríguez, Mercedes Turrado, Juli Vigré... Ver:* Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976. *Giuliana di Febo. Icaria, Barcelona, 1979.*

[23] *Miguel Hernández, «Rosario y Felisa»,* op. cit.

béis tenido que traer mujeres, porque solos no os atrevéis!... La verdad es que fue tan grande el asombro de los fascistas, que nunca entendieron lo que realmente representaba la participación de la mujer en la guerra. Y, de ahí, que nos dijeran de todo. Pero yo quiero dejar bien sentado que fueron muchas las milicianas que supieron comportarse con una moralidad intachable, en todos los terrenos. Mira, yo, con mis 17 años recién cumplidos, no había tenido nunca novio y cuande marché al frente, como miliciana, era virgen y puedo decirlo muy alto porque salí de allí virgen. Y no corrí nunca el menor peligro, te lo puedo asegurar. Unas veces trabajando en los cuarteles y en la comandancia, y otras en el frente de la Sierra o en el de Quijorna-Brunete, yo seguí virgen hasta el día que me casé y dormí con mi marido, con el que tuve un noviazgo puramente romántico, como era normal y tradicional en aquellos tiempos»[24].

Ya a fines de 1936, el escritor inglés George Orwell escribía: «Por encima de todo, se creía en la revolución y el futuro, se tenía la sensación de haber entrado súbitamente en una era de igualdad, de fraternidad. Los seres humanos trataban de comportarse como seres humanos y no como engranaje de la máquina capitalista». Edward Knoblaugh, corresponsal de prensa, entendió por qué, llegado el momento, la mujer republicana cogió el fusil y se fue al frente:

> Nunca se ha dado tan gran número de mujeres —ejemplar único el de la mujer española— que haya vestido uniformes y marchado al frente. Siguiendo la tradición de las mujeres españolas desde tiempo inmemorial, esposas, hermanas, de muchos milicianos leales se levantaron en armas en compañía de sus seres queridos. No les faltaba valor, y, en muchas ocasiones, convirtieron las derrotas en victorias, por la fuerza de su ejemplo. Los hombres, cansados de guerrear, desmoralizados y vacilantes al enfrentarse con fuertes ataques, eran espoleados por estas bravas amazonas, que los tachaban de cobardes cada vez que mostraban signos de debilidad y que los vitoreaban cuando reanudaban la contienda con redoblado valor[25].

La historia de la miliciana republicana está por escribir. Al final de la guerra muchas se exiliaron, una gran parte quedaron en Francia, algunas durante la Segunda Guerra Mundial actuaron en el *maquis* y otras morirían gaseadas en los campos de exterminio alemanes. Muchas de las que quedaron en España fueron encarceladas, humilladas y fusiladas. Otras vivieron un exilio interior en el que para sobrevivir tuvieron que sepultar un pasado comprometido y someterse a unas formas de vida contra las que habían luchado por liberar a la sociedad española. Ahora, la miliciana «Rosario, dinamitera» realiza un sueño de juventud: aprender a pintar. Es alumna de las clases de pintura del madrileño Círculo de Bellas Artes. Su primer retrato fue el de Miguel Hernández.

Antonina Rodrigo

[24] *Testimonio escrito por Rosario Sánchez Mora.*
[25] *H. Edward Knoblaugh,* Corresponsal en España. *Edit. F. Uriarte, Madrid, 1967, págs. 44-45. Cit. por Pablo Vila San Juan. En* Así fue. *Edt. Nauta. Barcelona, 1973, pág. 189.*



La cultura santiaguina en la época de Balmaceda (1880-1900)

I

A través de un paseo por la ciudad de Santiago, a fines del siglo XIX, nos proponemos examinar los rasgos básicos de la cultura en la época de Balmaceda, mostrar el carácter fundacional que tiene la cultura de ese período y compartir, después de ese recorrido, algunas consideraciones más generales sobre la historia de la cultura en Chile.

Entendemos la «época de Balmaceda» como el período en que gravita decisivamente la figura del ex mandatario, ya sea como político o ministro, como presidente o como mártir. Vale decir, el período que va desde 1880 a 1900. Los eventos, lugares, personajes, rasgos y características que describiremos son históricos y, por lo tanto, ocurrieron, efectivamente, en algún momento de esas dos décadas. Por razones de exposición, sin embargo, y porque tenemos sólo algunas hojas para nuestro recorrido, agruparemos en un año imaginario fenómenos que no fueron estrictamente contemporáneos, y que ocurrieron o bien antes o después de 1891. Concentraremos así, en ese año imaginario fenómenos que en realidad se dieron a lo largo de los veinte años que hemos llamado «la época de Balmaceda».

Los lugares que queremos recorrer son cinco: el Teatro Municipal, el teatro Politeama, un salón del Palacio de la Moneda, la librería de Roberto Miranda y los alrededores de la Estación Central. Se trata de espacios significativos para perfilar un mapa de la cultura y de las sensibilidades de la época. Son espacios que interesan por sí mismos, pero también porque tienen un carácter representativo. Puesto que son espacios en que encontramos formas culturalmente estereotipadas de comportamiento so-

cial, que nos revelan actitudes, valores y preferencias estéticas compartidas por grupos más amplios de los que allí se encuentran.

Desplacémonos al Santiago de entonces. Una ciudad con alrededor de 230.000 habitantes, con cerca de veinte plazas y siete parques, con carros tirados por posta, con palacios de corte neoclásico o morisco, y con arrabales y ranchos. Con acequias que atraviesan la ciudad en varias direcciones y que son aseadas una vez cada tres meses. Con siete teatros que se ubican entre el Cerro de Santa Lucía, la Alameda de las Delicias, el Mapocho y la calle Brasil. Con una *belle époque* criolla, con artesanos y empleados públicos que asisten a la zarzuela y con gañanes y peones que deambulan por los mercados y fondas.

II

Empecemos por visitar el espacio que se ubicaba en lo que era el corazón de la ciudad de la época: el Teatro Municipal, en la calle Agustinas. Imaginemos que estamos en el segundo semestre, en los meses en que cada año se llevaba a cabo la temporada lírica. Se estrena *Lucía de Lamermoor*, en un programa que incluye 38 óperas distintas, entre otras *Aida, Carmen, El Barbero de Sevilla, I Pagliaci, El Trovador, Otello, Hernani, Fausto,* y hasta una obra de Wagner. En el *foyer* se venden impresos como libros los argumentos de estas óperas, en versión castellana. El teatro con capacidad para dos mil personas está casi lleno, y lo estará durante las 80 funciones que dure la temporada. Tal como estuvo en cada una de las temporadas de la época de Balmaceda, con excepción del año 1891 en que no hubo género lírico.

El municipio de Santiago entrega el teatro en concesión a una empresa especializada, junto con una no despreciable subvención. La empresa favorecida, en este caso la de los hermanos Padovani, garantiza, a cambio, la realización de una temporada lírica de calidad sobre la base de compañías extranjeras, fundamentalmente italianas. La temporada se promueve y financia con la venta de abonos. El derecho a llave de los palcos se remata, alcanzando en ocasiones precios que superan el valor de una casa. Los abonos para platea y luneta, e incluso las galerías, también se venden a precios elevados, condicionando así la exclusividad social del público. El producto de las ventas y la posibilidad de que la compañía incluya a Buenos Aires y otras capitales del continente, permite a los hermanos Padovani auspiciar la venida de maestros, cantantes y músicos europeos de cierto renombre, y también la realización de estrenos.

A las 80 funciones que cubre la temporada asiste un público orgánico conformado por unas 800 familias cuyos miembros se reciclan. Son familias de la antigua aristocracia y de la más reciente plutocracia, que no alcanzan al 2% de población de la capital. Un 2% que concentra, sin embargo, gran parte del poder político y todo el poder económico. El acceso selectivo a la ópera está determinado, empero, más que por el alto costo de los abonos, por el carácter de evento social exclusivo que tiene la temporada. Quienes concurren al Municipal se rigen por la más estricta etiqueta.



A la función de *Lucía de Lamermoor* llegan familias completas en carruajes Cleveland o en coches de posta con escudos de plata. El ingreso al hall central es un desfile de vestidos de terciopelo, colas de fracs, sombreros a la última moda y pecheras blancas clavadas con perlas.

Según la revista teatral *La escena*, el Municipal es el «teatro del grand monde, de la high life y de la jeunesse-dorée». La temporada de ópera ofrece la oportunidad para compartir el modo de ser aristocrático y exhibir la vestimenta y los ademanes de la distinción social. El Municipal fue, en este sentido, un teatro dentro del teatro: se asiste a *Lucía de Lamermoor* pero también a un espectáculo que es tanto o más importante: al reconocimiento y disfrute autocomplaciente de una pertenencia social. Al espectáculo de la *belle époque* criolla. Los primeros actores ocupan los palcos, los actores secundarios se desplazan por la platea o el anfiteatro, y entran con retraso o se retiran antes de tiempo para hacerse notar. Es como un baile sentado, en que se danza al compás del ceremonial mundano y se exhiben formas culturalmente estereotipadas de comportamiento social.

En algunos de los muchos diarios y revistas que circulan en la capital se ironiza sobre este comportamiento. Un cronista de la época refiriéndose a las «malas costumbres del Municipal» habla de «damas con sombreros biombos» o «sombreros abanicos» y señala el caso de una señora «que lleva una verdadera muralla divisoria en la cabeza». Dice que las notas musicales se estrellan con «las plumas, papagallos embalsamados, guindas, cerezas y claveles de su sombrero». Incluso con «unos pastos que después de describir varios ángulos llegan a los tímpanos de un paciente caballero» ubicado en la butaca inmediatamente continua.

El comentario citado, que formó parte de una verdadera campaña contra el uso de sombreros en el teatro, revela, frente a esa cultura de élite, un afuera que no se identifica con ella y que proviene por lo general, de sectores medios. Revela también un genuino interés por el espectáculo propiamente teatral, sea éste del género lírico o dramático. En efecto, las largas temporadas de ópera fueron conformando una audiencia de conocedores y críticos especializados. Hubo ópera no sólo en el Municipal de Santiago, sino también en Concepción, Valparaíso e Iquique. En cierta medida el Municipal santiaguino fue una especie de paradigma social y un modelo para las ciudades cabeceras de provincia.

Algunas compañías líricas llegaban regularmente hasta Iquique, en el norte del país, ciudad que por entonces tenía cerca de 30.000 habitantes y un teatro Municipal que rivalizaba en elegancia con el de Santiago. En los entreactos de ese teatro también los jóvenes fumaban con los guantes puestos o caminaban haciendo sonar la contera de plata del bastón. En el diario *El Oasis* de esa ciudad aparece una crítica a la soprano, una tal señorita Padovani. Dice de ella que es un «enclenque pajarillo venido al mundo de la escena lírica antes de haber aprendido a piar». Con respecto al coro femenino dice que deberían «cantar ocultas, como las monjas, para no exhibir sus maltrechas fisonomías», y del masculino que «no guarda armonía ni tiene preparación suficiente para expandirse con el ardor con que lo hace». Este tipo de críticas mues-

tra que incluso en provincias se fue conformando una audiencia de conocedores especializados, y un circuito mercantil de alta cultura para satisfacer el gusto de la élite.

Este circuito dependió en sus gustos y legitimidades del extranjero e incluso sus demandas eran satisfechas por empresas internacionales. De allí la exaltación del mundo del *bel canto* cuando en 1895 se estrenó en el Municipal la primera ópera chilena *La florista de Lugarno*, de Eleodoro Ortiz de Zárate. Según una crónica de la época, el autor fue llamado al escenario 25 veces. Otro diario, sin embargo, lo criticó ácidamente, porque la *Florista* era una obra italianizante, carente de chilenidad. Más tarde, Ortiz de Zárate estrenó la ópera *Lautaro* (1902) y Remigio Acevedo la ópera *Caupolicán* (1902). Basadas en héroes araucanos, ambas resultaron, sin embargo, estruendosos fracasos.

El Municipal fue entonces el espacio por excelencia de una alta cultura que se guiaba por los cánones europeos, una especie de coto cerrado que tenía barreras invisibles para quien no perteneciera a lo que se consideraba por entonces el «vecindario decente». Un espacio que, sin embargo, contribuyó a refinar el gusto musical y escénico de los círculos aristocráticos de fin de siglo, un espacio que a su vez fomentó —por contraposición— el nacionalismo cultural entre los sectores medios que no pertenecían a esos círculos.

III

Pero traslademonos a un segundo espacio, a un mundo completamente diferente. Al teatro Politeama, en Merced 77. Marcando esta distancia, un diario de 1895, dice que «mientras la aristocracia de la sangre o del dinero pasa las largas noches de invierno en las confortables aposentadurías del Municipal... la gente alegre, bohemia y de buen vivir llena la sala del Politeama». Al Politeama, en efecto —como también al teatro del Cerro de Santa Lucía y al Romea— acuden día a día cientos y hasta miles de espectadores de capas medias y populares. El género predilecto y de mayor éxito es la zarzuela. En la época de Balmaceda hubo una verdadera zarzuelización del ambiente nacional. Chile se convirtió en una plaza importantísima para las compañías españolas que tenían su centro de operaciones en La Habana y Buenos Aires. Lo que acontecía con la zarzuela en España repercutía casi de inmediato en el país: *La Verbena de la Paloma* se estrenó en el Apolo de Madrid el 17 de febrero de 1894, y en Santiago, en el Politeama, el 13 de julio de ese mismo año, apenas cinco meses después. A Chile vinieron grandes animadores de la zarzuela y el género chico como, por ejemplo, el español Pepe Vila, una especie de José Vilar de entonces.

El año que llegó Pepe Vila (1892) la zarzuela *El rey que rabió* se dio 50 veces en una sola temporada, tanto en el Santa Lucía (que tenía capacidad para 2.000 espectadores) como en el Politeama. Cálculos prudentes indican que por lo menos un quinto de la población de Santiago asistió a esas funciones. El criterio de rentabilidad con



que actuaban los empresarios se tradujo en un sistema de tandas o teatro por horas, que consistía en dar una o más piezas en forma rotativa. De este modo, se lograba llegar a un máximo de público, con un mismo elenco, los mismos músicos y la misma escenografía. Por ejemplo, un domingo cualquiera, entre las 2 y las 5 de la tarde el Politeama ofrecía tres tandas de zarzuela o sainetes, y en la noche, a partir de las 7, cuatro tandas más. En la boletería, además de las entradas, se vendían los libretos de las zarzuelas. No había abonos; se llegaba y se entraba, muchas veces incluso en medio de la función.

El éxito de la zarzuela es signo de la conformación de un nuevo circuito y mercado de consumo cultural. Un mercado incipiente de cultura de masas, que se constituye en torno a las capas medias, a sectores artesanos y populares. Hablamos de cultura de masas porque se orienta con criterios de entretenimiento hacia un público lo más amplio posible, rigiéndose por la demanda y el mercado. Se trata de un circuito cultural que escapa al control de la oligarquía y que incluso es mal visto por ella. La crónica social de la época consideraba, en efecto, al Politeama como un teatro poco recomendable, al que acudía sólo «gente alegre», «bohemia» y de «buen» (vale decir de «mal») vivir.

El auge que tuvo en la época de Balmaceda la zarzuela, se explica por la confluencia de tres factores: en primer lugar, por la constitución de un público urbano de capas medias y populares, un público que en términos potenciales sólo excluye al analfabeto de origen campesino. En segundo lugar, por las características propias de la zarzuela: porque se trata de un género que se dirige más bien al oído y a la vista que al entendimiento, un género que utiliza temas musicales asequibles, sencillos y pegadizos, y que se nutre con frecuencia de la tradición popular. Un espectáculo, en suma, entretenido y fácil de digerir. Es precisamente este aspecto lo que explica el tercer factor: la enorme atracción que ejerció la zarzuela entre empresarios y agentes que vieron en ella un producto con grandes posibilidades para el negocio cultural.

El entretenimiento no fue, sin embargo, el único vector de las obras que tuvieron éxito en este nuevo circuito. También lo fue el tema de la identidad y el afán de conocimiento, como lo demuestra el éxito de algunas obras costumbristas y el interés por un tipo de teatro didáctico ilustrado. Podemos mencionar dos ejemplos en este sentido, uno fue el enorme éxito masivo que tuvo el juguete cómico costumbrista *Don Lucas Gómez, o sea el huaso en Santiago* (1895) de Mateo Martínez Quevedo. Obra que trata jocosamente las peripecias de un huaso de Curepto que visita a sus familiares en la capital, peripecias en las que seguramente se reconocieron los miles y miles de migrantes que en la época de Balmaceda se trasladaban del campo a la ciudad.

La otra obra es *La historia Universal* de César Cantú, pieza que aparece anunciada en una revista teatral de 1890. Se la define como una larga tragicomedia dramática que dura nada menos que 72 noches consecutivas, y consta de 245 cuadros. Se publicita como un obra que enseña y que refresca conocimientos históricos, arqueológicos, etnográficos, lingüísticos, etimológicos, etc... Se dice que no habrá nadie que después

de verla no se las «emplume» y se convierta en un «verdadero ilustrado». Probablemente desde el punto de vista teatral la obra de Cantú fue un bodrio. Es altamente significativo sin embargo, que se haya anunciado de esta manera la pieza: revela que el mismo público que iba al Politeama a divertirse, buscaba también ser instruido.

IV

Aun cuando los dos espacios que hemos recorrido, el Municipal y el Politeama, revelan circuitos culturales distintos, uno de élite y otro masivo, con sensibilidades, públicos y comportamientos diferentes, ellos se asemejan en que son de preferencia circuitos culturales pasivos y tradicionales, eminentemente de consumo, en que casi no hay expresividad propia ni se despliega imaginación creativa nacional. Vale la pena entonces trasladarnos a otro espacio, que sí nos permitirá ejemplificar uno de los polos más activos de energía cultural de la época. Se trata de una de las alas del Palacio de Gobierno, La Moneda; lugar en que se realizan las veladas culturales de Pedro Balmaceda, hijo del Presidente. El joven Balmaceda, muerto prematuramente en 1889, a los 21 años, fue uno de los más esclarecidos precursores de la sensibilidad que se consideraba entonces como moderna e innovadora.

Uno de los participantes en estas tertulias ha dejado un testimonio vivo de la atmósfera esteticista que ellas tenían: «Nos reuníamos —dice— en un salón de la Moneda, dividido en dos por una inmensa cortina que cerraba la alcoba, separándola de un saloncito adornado con muebles y cortinajes orientales, lámparas japonesas de bronce, biombos bordados, braseros antiguos, porcelanas de Sajonia y Sèvres... Colgados de la pared aparecían cuadros de Pedro Lira, Somerscales, Onofre Jarpa, Valenzuela Puelma y Alberto Orrego Luco... Alberto Blest se sentaba al piano para tocar trozos de Gounod, Chopin y Schubert... Manuel Rodríguez Mendoza disertaba sobre arte con palabra colorida y brillante expresando la necesidad de dar paso al pensamiento moderno... Mientras unos tocaban música de Schumann otros recitaban versos de Verlaine y de Armand Silvestre. Versos enteramente nuevos para (Rubén) Darío, el cual echado para atrás en un sillón oriental, silencioso y abstraído, contemplaba las columnas de humo azuladas de los pebeteros de plata en los cuales Pedro Balmaceda quemaba incienso»[1].

En ese salón de Pedro Balmaceda, especie de santuario del arte, se llevaron a cabo las primeras sesiones de «modernismo criollo». «¡Oh, cuántas veces en aquel cuarto, en aquellas noches heladas —recuerda Rubén Darío— él y yo, los dos soñadores, nos entregábamos al mundo de nuestros castillos aéreos! ¡Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendés... oiríamos a Renan en la Sorbona... pasearíamos luego por Italia... y después ¿por qué no?... un viaje al bello Oriente, a la China, a la India, a ver las raras pagodas y los templos llenos de dragones»[2].

[1] *Citado por Gonzalo Catalán «Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920», en J.J. Brunner y G. Catalán* Cinco estudios sobre cultura y sociedad; *Santiago, 1985.*

[2] *Rubén Darío «A. de Gilbert», San Salvador, 1889.*



Los asiduos a las reuniones de Pedro Balmaceda, casi todos jóvenes escritores y poetas, eran también colaboradores del diario *La Época.* En la sala de redacción de ese periódico se discutían —como recuerda Narciso Tondreau— las escuelas poéticas de París, los decadentes, los simbolistas, los parnasianos. También las obras de Baudelaire, de Catulle Mendés y de Loti. Los participantes en estas tertulias canonizan una sensibilidad literaria pero también un estilo de vida. Prefieren la noche al día; las habitaciones ricamente amuebladas al aire libre; la bohemia y los amores furtivos a la familia; lo íntimo a lo público; el arte y la belleza a la industria o a la profesión de abogados; el cosmopolitismo al nacionalismo cultural.

Pedro Balmaceda usa el seudónimo A. de Gilbert; Emilio Rodríguez Mendoza se autopercibe como A. de Gery y Francisco Contreras como León Garcin. Podría pensarse que se trata, como pensaba Unamuno, sólo de jóvenes copiones y afrancesados. A estos jóvenes, sin embargo, les interesa París no como centro de una nación, sino como capital —mítica o real— del arte. Se trata de un cosmopolitismo de corte estético y no de un rastacuerismo o afrancesamiento de corte social. El modernismo se caracteriza por una postura adversa al naturalismo y al realismo ingenuo y trivial, por su voluntad de belleza como valor aislable y cimero; por el gusto por lo inefable y lo morboso y por un regodeo en lo selecto y en lo excelso. Es una sensibilidad que reafirma la dimensión espiritual del arte frente a la dimensión material del progreso.

Este esteticismo los lleva a privilegiar la poesía, y a concentrarse en la literatura como actividad profesional. Se abandona así el antiguo modelo del intelectual decimonónico que era al mismo tiempo jurisconsulto, político, literato, orador, publicista e historiador. En este contexto se produce una autonomización del campo literario que se independiza y distancia del campo político. Varios escritores, Darío en primer lugar, intentan y logran vivir de sus escritos o del periodismo, convirtiendo así la literatura en un oficio, y autonomizando con ello el discurso literario de otros discursos, particularmente del discurso político y doctrinario.

De alguna manera, el esteticismo y las ensoñaciones de Pedro Balmaceda y Rubén Darío constituyen en la época una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo ilustrado, y a la visión gélida e instrumental del empirismo mercantil de fin de siglo. A los modernistas criollos los anima una cosmovisión espiritual y neoplatónica, que les insufla un estilo intelectual de vocación trascendente, un estilo que se inclina por lo evocador frente a lo explícito, por lo inefable y latente frente a lo literal y manifiesto.

La mayor parte de los jóvenes con inclinaciones modernistas provienen de sectores medios. Varios —como Pedro Antonio González (1863-1903), Antonio Borquez Solar (1872-1938) y Francisco Contreras (1877-1933)— llegan de la provincia a estudiar a Santiago. En la última década del siglo, después de *Azul,* y del triunfo de Rubén Darío en España y América Latina, se produce una vigencia creciente del modernismo. En Chile se suceden libros y revistas que sintonizan con la nueva sensibilidad. Entre estas últimas las revistas *Lilas y Campánulas* (1897-98), *La lira chilena* (1898-99) y *El*

búcaro santiaguino (1899). Son revistas diagramadas con motivos de la botánica heráldica y mitológica, revistas en que las imágenes gráficas más frecuentes son figuras femeninas emergiendo de la niebla o musas que tañen el arpa con sus tules al viento.

Puede afirmarse, entonces, que la sensibilidad modernista que se gesta en el salón de Pedro Balmaceda, se convierte a fin de siglo en una energía cultural, en un sistema operante de preferencias poéticas y en un gusto adquirido. También en alguna medida, en una moda literaria. Si bien es cierto que el modernismo chileno, después de Darío, no se tradujo en grandes obras, tuvo sí una gran significación en términos de proceso creativo y literario. Desde esta perspectiva fue una energía espiritual que, propiciando una cultura de significación estética, posibilitó que se asumiera la práctica literaria en un sentido moderno, de oficio profesional, de innovación y riesgo. Fue también un espacio en que la poesía se asocia a la juventud, al dandysmo y a la bohemia y se tiñe de cierto espíritu ácrata y rebelde. En el campo de la plástica esta actitud la encarnó, en gran medida, Juan Francisco González.

El modernismo criollo constituyó además una sensibilidad que permitió conjugar un horizonte espiritualista de cuño universal con la indagación de lo propio: los cisnes de Rubén Darío con los jilgueros y las golondrinas de Carlos Pezoa Veliz y Diego Dublé Urrutia. No hay que olvidar, por último, que fue en el ámbito de esta sensibilidad donde se forjaron y dieron sus primeros pasos Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Gabriela Mistral.

V

Salgamos, empero, del Palacio de la Moneda y traslasdémonos a un cuarto espacio, a un lugar que sin estar demasiado distante del anterior, encarna, sin embargo, en muchos aspectos, preferencias antagónicas. Se trata de la librería de Roberto Miranda en la calle Bandera. El interés bibliográfico y el espíritu bibliófilo promovió ya en la época de Balmaceda las librerías de viejo. Varias de ellas se instalaron en la calle Bandera. Allí, en 1884, Roberto Miranda creó la librería «El anticuario», que más tarde denominó «Librería Antigua y Moderna» y que el público conocía como «Librería Miranda».

La Librería Miranda fue fundamental para la bibliografía chilena, pues estableció un sistema de canjes y búsqueda de libros antiguos a nivel internacional. Además de vender y encargar libros nuevos y usados, encuadernaba y hacía empastes especiales, a pedido. Ofrecía en este sentido varias alternativas: libros en rústica, en tela, en tafilete o marroquín (cuero bruñido) y en badana (piel curtida de oveja). El catálogo de la Librería Miranda, además de las disciplinas tradicionales como historia, literatura, jurisprudencia, ofrecía libros sobre construcción, metalurgia, mineralogía, fabricación de licores, astronomía, fotografía, topografía, electricidad, matemáticas y ciencias naturales, todos importados.



Debido a que en las librerías de viejo los clientes se instalaban horas y horas a buscar libros, algunas de ellas no tardaron en convertirse en espacios de tertulia. La Librería Miranda lo fue por más de 20 años. Allí iban, entre otros, Ramón Briseño, Eduardo de la Barra, Luis Montt, Ramón Laval, Julio Vicuña Cifuentes, Valentín Letelier, Enrique Matta Vial, Luis Thayer Ojeda, los hermanos Augusto y Luis Orrego Luco, Domingo Amunategui Solar y José Toribio Medina. También destacados científicos europeos avecindados en el país como Ignacio Domeyko, Rodulfo Amando Philippi y Rodolfo Lenz. En estas tertulias incluso se realizaban disertaciones. Allí también nacieron la *Revista Chilena* y la imprenta Universitaria.

A este grupo heterogéneo de pensadores, historiadores, lexicógrafos, folkloristas, bibliógrafos y naturalistas los vincula una matriz positivista e ilustrada común. Se trata, más que de una filosofía, de una actitud mental y una creencia compartida. Para todos ellos el progreso representa el destino final de la historia, y el racionalismo laico, la ciencia, la educación y la industria, los mecanismos fundamentales para asegurar la inscripción del país en ese curso. Casi todos desempeñaron en algún momento puestos claves en la organización de la cultura. Algunos fueron rectores de la Universidad de Chile, otros ocuparon puestos decisivos en el Consejo de Instrucción Pública, en el Instituto Pedagógico, en museos o en distintas instancias del aparato del Estado.

Conformaban una generación mayor y un núcleo cultural con preocupaciones muy diferentes a las del grupo de jóvenes que se reunía en las habitaciones de Pedro Balmaceda Toro. Introdujeron el pensamiento científico de la época en Chile, fundamentalmente el anglosajón y alemán. Fueron los fundadores en nuestro medio de algunas ciencias sociales y realizaron inventarios, catastros y repertorios bibliográficos de los más diversos aspectos del país. Desde el punto de vista estético se inclinaban por el naturalismo y la función social de la literatura, por la prosa más que por la poesía. Eran defensores de Zola y de una concepción de la novela como instrumento de conocimiento e indagación social. Luis Orrego Luco, con su intento de novelar la sociedad chilena del último cuarto de siglo a lo Balzac o a lo Pérez Galdós, fue sin duda el autor más relevante de esta vertiente.

El conocimiento, el trabajo, la historia, la educación, la ciencia, la «cuestión social» y la industria, constituían las preocupaciones claves y la plataforma ético-política de los contertulios de la Librería Miranda. En esta perspectiva fueron críticos del lujo, del despilfarro y de la especulación de fin de siglo. Conformaron, en síntesis, un ethos vital muy distinto al de aquellos jóvenes bohemios que en su embriaguez estética solían —como dice Carlos Pezoa Veliz en uno de sus poemas— «y levantar la copa del suicida, llena hasta el borde de espantoso tedio». En el plano internacional la mayoría de los contertulios de la Librería Miranda, se preocupaban más de la independencia de Cuba que de las novedades de una Francia versallesca y parnasiana. De hecho, la Francia por la cual ellos se interesaban no fue la misma de los modernistas: fue la Francia de Comte, del conde de Gobineau y de Littré y sobre todo, de Zola y del «Affaire Dreyfus».

La Librería Miranda es, en síntesis, un espacio representativo de la cultura ilustrada de la época en su etapa de cientificismo. La crítica al afrancesamiento social y estético y el nacionalismo cultural que ya se encuentra en esta vertiente, se proyecta también en la generación que se formó bajo su influencia, pero que empieza a publicar sólo en las primeras décadas del siglo XX. Nos referimos a Nicolás Palacios, Tancredo Pinochet y Francisco Antonio Encina, los ensayistas más destacados de lo que se conoce como «literatura de la crisis».

Pero la Librería Miranda es también un espacio representativo para ejemplificar otro aspecto de la cultura en la época de Balmaceda: el apoyo del Estado. En 1890 el gobierno de Balmaceda envió a Europa con todos los gastos pagados al librero y bibliógrafo Roberto Miranda. «Comisiónase —decía el decreto— a don Roberto Miranda para que se traslade a Europa con el objeto de que estudie la manera de fomentar la circulación de las obras literarias chilenas en las naciones europeas». Se le entregó, además, un pasaje en primera clase, Valparaíso-Burdeos-Valparaíso[3]. Gracias a esta gestión circularon cientos de ejemplares de libros chilenos en lugares tan exóticos como Leipzig y Curazao.

El gobierno apoyó también la traída de musicólogos extranjeros al Conservatorio Nacional de Música y becó a Europa al autor de la primera ópera chilena, Eleodoro Ortiz de Zárate. También envió a Europa en una comisión pagada a Juan Francisco González. Este tipo de apoyos discrecionales a talentos jóvenes sería el mismo que obtendrían más tarde Rosita Renard y Claudio Arrau. El Estado, a través del Ministerio de Relaciones Exteriores, promovió y suscribió una serie de tratados y convenios internacionales destinados a «fomentar el canje de publicaciones útiles científicas y literarias».

El libro y la lectura experimentaron un auge importante a fin de siglo: se leen folletines europeos, se leen libros o novelas tardorrománticas y melodramáticas que acompañan como gancho promocional a los periódicos; se leen hojas de lira popular; se editan libretos de óperas y zarzuelas, se editan también algunos libros para niños. Se acometen, además, hazañas editoriales importantes como la edición por la Imprenta Cervantes, entre 1884 y 1902, de la *Historia General de Chile*, de Diego Barros Arana. Obra que consta de 16 volúmenes y más de 9.000 páginas y que fue impresa en un excelente papel, con tamaño de letra adecuado, ilustraciones y viñetas.

El aumento en la producción y consumo de impresos contribuyó al desarrollo de una incipiente industria cultural, preparando el paso de la imprenta decimonónica —entendida únicamente como prestación de servicio— a la editorial concebida en su sentido moderno. En efecto, después de 1900 se crean en el país las primeras editoriales que prestan atención al mercado, que planifican y estimulan líneas de producción editorial. Estamos pensando sobre todo en la empresa Zig-zag, surgida en torno a la revista del mismo nombre en 1905.

[3] *Pedro Pablo Figueroa* La librería en Chile, *París, 1896.*



VI

Trasladémonos finalmente al quinto y último espacio, un espacio que nos permitirá completar el mapa de la cultura en la época de Balmaceda. Se trata de los alrededores de la Estación Central y de algunas fondas ubicadas en el sector. Durante esos años se produjo un flujo constante de trabajadores del campo hacia zonas urbanas y mineras del centro y norte del país. Alrededor de 1890, pululaban en Santiago miles de gañanes y migrantes en busca de un destino mejor. Cumplían, por lo general, oficios esporádicos, como cargadores o limpiadores de acequias. Otros, habían trabajado en algunas de las obras públicas llevadas a cabo por el gobierno de Balmaceda. Vestían prendas agrarias como el poncho, ojotas, chupallas y deambulaban por las plazas, mercados y calles próximos a la Estación Central. Estos gañanes, sumados a artesanos y trabajadores más establecidos, hombres y mujeres, conformaban la clientela de la poesía popular, un público que reconocía en esos versos una elaboración de sus propias condiciones de vida, y también una multitud de usos y apropiaciones (realizados con óptica popular) de temas tradicionales o comunes al conjunto de la sociedad.

Durante la época de Balmaceda, una de las formas expresivas de mayor difusión entre estas capas pobres urbanas fue la poesía popular. Con el nombre genérico de poesía popular —u hojas de poesía o lira popular, cuando estaban impresas— se suele denominar a distintas formas poéticas vinculadas a la tradición popular hispánica (la décima, el romance, la seguidilla, el corrido, el eco). La poesía popular o las hojas de lira que circulan en la época no pueden, sin embargo, adscribirse únicamente al ámbito de lo literario. Se trata más bien de una expresión híbrida y fronteriza, que se desplaza entre la música, la literatura, el folklore y la comunicación popular. El destino de la poesía popular, incluso de aquella que estaba impresa, era ser cantada o voceada en público, en lugares como las fondas y las calles adyacentes a la Estación Central.

En efecto, la lira popular circuló en hojas y pliegos sueltos rudimentariamente impresos o en folletos y cancioneros que se cantaban, leían, recitaban o payaban. Las hojas de lira eran pregonadas por verseros y canillitas en las proximidades de la Estación Central, los «versos eran vendidos, dados y fiados» o voceados con el tradicional: «¡Vamos comprando, vamos pagando, vamos leyendo, vamos vendiendo!». Casi la totalidad de los «verseros» que circulaban por la calle San Diego o por las proximidades de la Estación, eran de origen o extracción campesina, algunos analfabetos o semi-analfabetos. Por lo general, los poetas populares vivían de la venta de sus versos, lo que se tradujo en una fuerte competencia entre ellos y en la necesidad de producir décimas con cierta regularidad, por lo menos una vez al mes o cada quince días. Algunos llegaron a imprimir sus «versos» en miles de ejemplares.

Entre los poetas populares más destacados de la época cabe mencionar a Bernardino Guajardo, Daniel Meneses, Rosa Araneda, Nicasio García, Juan Bautista Peralta, Rómulo Larrañaga, Patricio Miranda, Pancho Romero y José Hipólito Casas Cordero. Sólo de unos pocos sabemos datos más precisos. De la «pueta» Rosa Araneda se sabe

que fue ferviente antibalmacedista y originaria de la zona de San Vicente de Taguatagua; de Patricio Miranda que nació en 1861 en Paine, que tuvo diversos oficios, que sus amigos lo apodaban «Don Patria» y que falleció en 1940 recitando sus versos en la Quinta Normal. De Juan Peralta, que nació en 1875 en Lo Cañas, zona rural próxima a Santiago. Desde muy niño empezó a cantar en fondas de la calle San Diego. También, que era ciego, que bebía copiosamente y publicaba sus décimas en hojas que él mismo voceaba en el sector de la Estación Central, hasta su muerte alrededor de 1930.

Su afición a la bebida no es solamente un dato anecdótico. En la época de Balmaceda existía un serio problema de alcoholismo. Una memoria de la Prefectura de Policía de Santiago, en 1893, señala que ese año se tomaron presos 24.034 personas por ebriedad, casi el 10% de la población total de Santiago. No cabe duda de que este problema afectaba sobre todo a las capas pobres de la ciudad, y que muchos de esos ebrios provenían de las proximidades de la Estación Central.

Las hojas de lira popular que se conservan (fundamentalmente las que coleccionó Rodolfo Len entre 1890 y 1894) ofrecen una variedad de géneros y subgéneros. Hay versos a lo divino, por fundamento bíblico, versos de velorio y angelitos y también diferentes variedades de versos a lo humano: versos por ponderación o exageración, versos por literatura, versos por astronomía, bestiarios, versos patrióticos, versos sobre acontecimientos políticos, crítica social, brindis, desafíos, contrapuntos y versos sobre crímenes, catástrofes y brujerías. Los poetas glosaban también a menudo noticias de los periódicos, recreándolas en versos, y agregándoles detalles melodramáticos, escabrosos y sensacionalistas.

Las hojas de lira que se voceaban en las proximidades de la Estación constituyen entonces una rica y variada manifestación de la conciencia popular de la época. Una expresión que se difundía en plazas, calles y fondas y que funcionó como soporte de identidad de los miles de gañanes, migrantes o trabajadores de origen rural, ya avecindados o en tránsito por Santiago. Fue también expresión de una cultura popular multiforme y compleja, en que junto a una conciencia tradicional que tiende a reproducir las pautas heredadas del mundo campesino, se da una conciencia crítica que cuestiona el orden social vigente y una conciencia de integración que dialoga con los elementos de la cultura ilustrada y de la modernidad urbana que se estaba viviendo.

Uno de los aspectos más interesantes de este espacio de cultura popular que estamos recorriendo es el biculturalismo, fenómeno que se perfila por primera vez en la época de Balmaceda. Cuando hablamos de biculturalismo nos referimos a algunos autores que se instalan en el mundo de la cultura popular, pero también en alguno de los otros espacios que hemos recorrido. Vale decir que hablan desde dos espacios o con dos voces. Tal vez, el caso más destacado fue el del poeta Carlos Pezoa Veliz, hijo de una empleada doméstica pero que tuvo acceso a la educación.

Carlos Pezoa Veliz fue un notable poeta culto en un registro próximo al modernismo del salón de Pedro Balmaceda, un charlador intencionado de tertulias y salones



literarios; pero también participó como poeta popular, aparentemente por necesidades económicas, en contrapuntos de pie forzado en fondas y tabernas. Escribió décimas y hojas de lira con el seudónimo de Juan Mauro Bío-bío, en lo que algunos llaman su «obra clandestina». Otro caso fue el del diarista y dramaturgo Juan Rafael Allende que escribió teatro costumbrista e histórico, en un registro ilustrado de crítica social, como *La República de Jauja* (1889) o *Un drama sin desenlace* (1892), pero también muchísimas décimas y hojas de lira con el seudónimo de «El Pequen», en un registro de cultura popular. Este diálogo entre dos espacios culturales, que todavía se daba a fin de siglo de un modo escindido y hasta cierto punto esquizofrénico, deja una importantísima impronta en la cultura chilena. Basta pensar en autores en que este biculturalismo adquiere un carácter abierto, convirtiéndose en fuente de energía cultural: piénsese en Pablo de Rokha y Antonio Acevedo Hernández, en Violeta Parra e incluso en algunos momentos de Neruda y Gabriela Mistral.

VII

Después de este recorrido por cinco espacios distintos, espacios que nos permiten, espero, configurar un panorama vivo de la cultura en la época de Balmaceda, ensayemos algunas consideraciones finales.

Cabe señalar, en primer lugar, que por primera vez se da en la historia de Chile lo que podríamos llamar una constelación moderna de cultura, compuesta por espacios y circuitos culturales paralelos, cada uno con sus propias lógicas de producción y de consumo, y también con productos artísticos y públicos diferentes. Un circuito de alta cultura o arte culto, que hemos ejemplificado con la ópera y el Teatro Municipal en su aspecto más apegado al ceremonial mundano, con el salón de Pedro Balmaceda Toro en su aspecto más innovador y creativo y con la librería de Roberto Miranda en su dimensión más apegada a la tradición ilustrada decimonónica.

Otro circuito de cultura de masas orientado al entretenimiento y a la producción en serie, que hemos ejemplificado con el Politeama, la zarzuela y el género chico; y por último, un circuito de cultura popular que ejemplificamos con las hojas de lira que se voceaban en los alrededores de la Estación Central. Este panorama nos muestra ya un cosmos cultural completo, con núcleos diversos de energía cultural y con circuitos que se proyectan decisivamente en nuestra cultura contemporánea. De allí, el carácter fundacional de ese período.

Tal vez, a cien años de distancia, habría que decir que los circuitos en que se concentra la mayor energía cultural y creativa de la época, corresponden al espacio del modernismo criollo y al de la Estación Central. La interlocución de esos espacios (y también de los otros) va creando por primera vez en la historia la posibilidad de lo nacional-popular. No es casual, por lo demás, que Pedro Balmaceda Toro haya sido

uno de los primeros estudiosos que se interesó por la poesía popular, escribiendo un artículo sobre las décimas de Bernardino Guajardo.

Con respecto al campo más general de la historia de Chile este panorama también nos permite decir algo. A diferencia de otros fenómenos históricos llamados «revolución» como la revolución mexicana, la revolución rusa o la revolución cubana, la «revolución de 1891» no significó cambios de fondo importantes en la historia de la cultura chilena. Hubo, en realidad, una continuidad entre la década previa y la posterior a 1891. La guerra civil sólo aportó un tema histórico más a las obras de teatro, poemas de circunstancias y novelas de la época, ninguna de ellas demasiado notable, con la excepción, tal vez, de *A través de la tempestad* (1914), novela de Luis Orrego Luco.

Cabe señalar, finalmente, que en este recorrido hemos utilizado un método sencillo pero que creemos provechoso para la historia de la cultura: un método que consiste en fijar y describir espacios significativos de las fuerzas y tendencias culturales que están en juego en un período determinado. Microescenas que apunten a estructuras más generales. Una suerte de mapa que represente al proceso cultural de modo dinámico y que coloque en escena la topografía de la cultura y de la sociedad de la época.

Bernardo Subercaseaux





Retorno a Baudelaire

Baudelaire es un poeta de fortuna estable. Menos en su propio tiempo, en el que sólo unos pocos catadores incisivos supieron apreciarlas, sus poesías han sido leídas con constancia por todas las generaciones posteriores, desde el último tercio del siglo pasado hasta nuestros días. Esto lo convierte, sin duda, en un caso único. Otros poetas modernos han sido, como mínimo, tan importantes como él. Algunos, más perfectos y, no pocos, más innovadores. Sin embargo, ninguno ha poseído su magia para hechizar a tantos lectores de épocas y culturas tan distintas. Quizá sea cierto que Baudelaire vivió la pérdida del aura que había rodeado la figura del poeta, como dictaminó Walter Benjamin, pero, como contrapartida, generó una atmósfera, tan envolvente en su significado y tan poderosa en su alcance, que cualquiera que ha tenido el propósito de habitar en la poesía moderna se ha visto obligado, necesariamente, a respirar en su seno.

Así, por encima de todo, Baudelaire es una atmósfera espiritual y quien alguna vez se ha sumergido en ella es muy difícil que logre sustraerse, luego, a su influencia. Puede luchar contra ésta, poniendo de relieve sus numerosas insuficiencias y sus irritantes grandilocuencias, pero no conseguirá librarse del veneno que le fue inoculado y, por más que se resista, parapetándose contra los excesos del poeta, sucumbirá, otra vez, al magnetismo de una fuerza que golpea directamente las entrañas de la conciencia.

Las Flores del Mal es uno de los libros más seductores que se han escrito. Es, asimismo, uno de los más corruptores (y uso aquí la palabra «corrupción» en aquel sentido que se remonta, según una fecunda y gloriosa tradición, hasta el juicio de Sócrates). Es un libro destinado a la seducción y a la corrupción de la juventud. Creo que nadie que lea, por primera vez, *Las Flores del Mal* en edad avanzada se sentirá conmovido. Podrá reconocer su valor estético pero, con escasas excepciones, se considerará inmune ante sus efectos. Por el contrario, un joven predispuesto, es decir, descontento con la vulgaridad de su entorno, será presa fácil de la seducción. Entrará en la «atmósfera Baudelaire», viviendo la extraordinaria experiencia de sacudir lo que llamamos realidad hasta sus propias raíces. Vale la pena ingerir esta droga porque no hay mejor manera de perder la inocencia que extraviarse en esta otra inocencia, repleta de finisterres y abismos, que se ofrece en la poesía de Baudelaire. Experimentar

la santidad del mal es el más contundente antídoto contra aquella malignidad del bien que el mundo acostumbra a presentar como valores morales unánimamente asumidos. Baudelaire es un santo del mal y en su obra hay datos suficientes como para adivinar que él, mediante la poesía, quería desempeñar esta misión.

Sin embargo, no se debe idolatrar a los santos. Tras la aconsejable iniciación en los misterios corruptores de Baudelaire es obligado luchar contra Baudelaire. Esto, desde luego, no es válido sólo con él sino con todos los grandes seductores espirituales frente a los que, en lugar de sacar el devocionario del adepto, como con frecuencia hacen eruditos y poetastros, se hace necesario levantar el martillo iconoclasta. Hay que derribar a estos ídolos para que muerdan el polvo de nuestra propia existencia y, así, se vean obligados a hablarnos de tú a tú. Con Baudelaire esto es particularmente idóneo. Tras ser embrujados por ellas, las «flores del mal» deben ser pisoteadas y maltratadas, sometiéndolas a aquella despiadada crítica que revele sus trampas y espejismos. Hay que decir abiertamente que contienen demasiado satanismo barato, demasiado exotismo de cartón-piedra, demasiados perfumes que llegan a saturar nuestro olfato. Hay que decir que están cubiertas con demasiado barniz. Es el momento de arrancárselo, juzgando de nuevo a Baudelaire, pero no como aquellos jueces hipócritamente pornográficos de París que lo condenaron por obscenidad moral, sino, esta vez, por histrionismo poético. Hay que desenmascarar al histrión para que aparezca el poeta.

Si logra realizarse esta operación es muy posible que empiece la verdadera aventura con la poesía de Baudelaire. Después de ser embriagados por su olor subversivo y después de desnudarlas sin piedad es cuando estamos en condiciones de percibir la esencia de las «flores del mal». Ello representa, si se quiere denominarlo así, el tercer estadio de la iniciación a Baudelaire.

En este estadio los tópicos caen y, junto a ellos, el gran equívoco intelectual que ha asociado irremediablemente la poesía de Baudelaire a la etiqueta «moderno». Baudelaire, el poeta moderno por excelencia: esta es una afirmación utilizada precipitadamente y, en muchas ocasiones, con desorientada superficialidad. Entre las fortunas de que ha gozado Baudelaire *post mortem* (en vida ya se sabe que dilapidó la suya con vertiginosa prodigalidad) se cuenta la de haber tenido penetrantes comentaristas de su obra. Dentro de la lista interminable hay un grupo selecto lleno de los mejores nombres. De Gautier a Valéry, de Eliot a Sartre. Desde hace ya bastantes años es difícil hablar de Baudelaire sin hablar de Walter Benjamin. Pero Benjamin, indiscutiblemente uno de los mejores intérpretes del significado de Baudelaire como «signo de la época», ha ocasionado frecuentes malinterpretaciones. La buena lectura que hace Benjamin de Baudelaire sometida a una mala lectura de Benjamin por parte de muchos, ha proporcionado funestas simplificaciones. Baudelaire ha sido convertido en el patrón de la modernidad y la modernidad en un concepto que, tras servir para justificar casi todo, ha acabado por no servir para casi nada.

La respuesta más radical a esta confusión sería recordar que si Baudelaire fue moderno, lo fue a través de un decidido odio contra lo moderno, es decir, contra el



horizonte en el que emergían las tendencias dominantes de su época. Los pasajes en los que hace gala de esta actitud son numerosos. Basta con mencionar dos. El primero, correspondiente al «Salón de 1859» —dos años después de la primera edición de *Las Flores del Mal*—, es un ataque directo al arte que le es contemporáneo, al tiempo que una evocación nostálgica del inmediato pasado: «Se diría que la pequeñez, la puerilidad, la falta de curiosidad, la calma chicha de la fatuidad han sustituido al ardor, a la nobleza y a la turbulenta ambición, tanto en las bellas artes como en la literatura».

El segundo es todavía más significativo porque pertenece al prefacio, finalmente no publicado, preparado para la segunda edición de *Las Flores del Mal*, aparecida en 1861 y, que siendo la última realizada en vida de Baudelaire, debe considerarse como la definitiva. «Pese a los auxilios que determinados pedantes célebres han aportado a la natural estupidez del hombre, nunca hubiera sospechado que nuestra patria pudiera caminar a tal velocidad por la vía del *progreso*. Este mundo ha adquirido tal espesor de vulgaridad que imprime al desprecio por el hombre espiritual la violencia de una pasión».

Baudelaire, como en tantas otras ocasiones, subraya despectivamente la palabra «progreso» como síntesis de las tendencias modernas y como mito fundamental sobre el que se asienta el «espíritu de la época». Baudelaire detestaba con todas sus fuerzas el mito del progreso, y así lo expresó en sus poemas, apuntando al corazón mismo de las ideologías modernas. Fue reacio, cuando no directamente agresivo, en relación a los diversos frentes que conformaban lo moderno desde el punto de vista de su tiempo. No fue ciertamente revolucionario en el terreno social y su participación en la revolución de 1848 se redujo, como bien es conocido, a tratar, sin éxito, de excitar al pueblo contra su padrastro, el general Aupick. Su odio a los burgueses no se vio acompañado de una simpatía por los proletarios. A la industria, uno de los motores del progreso, la consideró siempre un nuevo Moloch, destructivo y aniquilador. No compartió nunca la admiración de muchos de sus contemporáneos por la ciencia y la técnica. O las maldijo o permaneció indiferente. Tampoco fue un amante de la ciudad moderna, como muchos equivocadamente han deducido tras la etiqueta que los críticos le han otorgado de «primer poeta urbano». No hay ningún poema de Baudelaire que pruebe una mirada entusiasta sobre la metrópolis, con el dato añadido de que su París, frente a lo que a veces se supone, es el París «antiguo», anterior a la reforma dirigida por Haussman. Por último, el gran enemigo del hombre, el tedio, nunca, según Baudelaire, ha estado tan vivo como lo está en la existencia moderna.

Baudelaire no es, desde ningún ángulo, un apologista unilateral de la vida moderna. No es, como es fácil de comprobar, un «progresista» ni tampoco un futurista, confiado a las excelencias del porvenir. En ello precisamente estriba su modernidad, apoyada en razones que nosotros, a finales del siglo XX, quizás estemos en mejores condiciones de comprender que en épocas anteriores. A estas alturas los caminos de la civilización moderna —y del arte moderno— aparecen como mucho más contradictorios de lo que lo eran cuando la imagen de lo moderno parecía necesariamente asocia-




da al despliegue triunfante del progreso. Ahora poseemos una mayor perspectiva para calibrar hasta qué punto el mito del progreso ha contribuido al debilitamiento espiritual de una cultura allanada bajo el peso hegemónico de la tecnología y de los estúpidamente llamados medios de comunicación de masas.

En su tiempo Baudelaire no podía tener aún esta perspectiva y, no obstante, con aquella lucidez de visionario que él efectivamente creía tener, intuyó las arenas movedizas sobre las que se construía el edificio de la civilización moderna. La gran intuición de Baudelaire —y aunque ello suene a provocador— es de índole metafísica. Baudelaire comprende, con refinado instinto de poeta, lo que, por una vía más intelectual, unos años antes ha comprendido Leopardi y lo que, poco después, comprenderá su devoto lector Nietzsche; el irreversible crepúsculo de la metafísica que ha consolado y amparado el devenir histórico de Occidente. Para entender el alcance de este fenómeno es imprescindible ir más allá del lapidario «Dios ha muerto» nietzscheano. Hay una lápida probablemente más grave y significativa que ésta. En ella encontraríamos simbólicamente escrito el nombre de Platón y bajo la losa aquella tríada: Bien, Verdad, Belleza, que el clasicismo ilustrado, con tanta perseverancia, había intentado preservar.

Baudelaire es, posiblemente, el primer gran receptor estético del cortejo fúnebre que acompaña al féretro de la metafísica occidental. El mejor romanticismo europeo ya ha escuchado los sones de esta ceremonia pero, mediante un prodigioso movimiento estratégico de repliegue, se ha atrincherado en la fortaleza del Yo. Mientras la historia procede al cambio de escenario, el Yo romántico se arroga el derecho de crear mundos, aún a riesgo de sucumbir en el solipsismo. Baudelaire ya no puede, o no quiere, actuar en esa dirección. Las certeras páginas dedicadas al romanticismo, al principio del «Salón de 1846», así lo atestiguan. Baudelaire reconoce la deuda pero (como le sucedía en su atribulada vida económica) huye del acreedor.

Asume pues, y hasta sus últimas consecuencias, el cambio de escenario. Platón ya no es posible, y la nostalgia es directamente imposible. Dejado atrás el poderoso y autodestructivo Yo romántico se hace necesaria la travesía del desierto a la que Baudelaire se refiere cuando en *El pintor de la vida moderna* (1863) formula sus tantas veces evocada definición de modernidad. Vuelta la mirada hacia lo «eterno e inmutable», pero aceptando la inutilidad de fijar idealmente esta mirada, la modernidad baudelairiana se orienta hacia la captación de «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente».

La inutilidad del ideal y del paradigma, que Baudelaire absorbe con la violencia de quien advierte el fin de una tradición esencial, así como la imposible conciliación de Bien, Verdad y Belleza, abren el sendero que, en adelante, resulta inevitable. La poesía de Baudelaire emprende vigorosamente este sendero, aunque, a mi parecer, no tanto con la alegría del heredero que, por fin, se ha librado del enojoso progenitor —como muchos han querido ver— sino, más bien, con el talante del huérfano que se sabe empujado a una ambigua libertad. Baudelaire adapta la máscara —o mejor; las máscaras— del artista moderno pero íntimamente, como se transluce en esta admirable confesión que es «Mi corazón al desnudo», no renuncia al deseo de verse



a sí mismo reflejado en un espejo clásico e, incluso, «antiguo». En cierto modo podría decirse que el héroe de la modernidad sueña con hacer de ésta una nueva antigüedad.

Parece paradójico pero, en mi opinión, hacia ese sueño —o pesadilla, como se quiera— conducen los distintos caminos que conforman *Las Flores del Mal.* Y en este sentido el poeta moderno que explícitamente quiere ser Baudelaire se constituye en un perfecto Jano bifronte, con una cara orientada hacia la caza de lo fragmentario y efímero y con otra cara orientada hacia el anhelo de lo transcendente. De modo similar define él mismo lo «bello moderno» en el ya aludido ensayo titulado *El pintor de la vida moderna.* Incluso la forma de su poesía responde, de manera estricta, a esta dualidad y Baudelaire, el gran renovador del lenguaje poético, aquel que se atreve a introducir lo «prosaico» y lo «urbano» en sus poemas, no deja nunca de lado la voluntad de alcanzar, en esos mismos poemas, una «expresión clásica».

Así vive, también, la poesía de Baudelaire el cambio de escenario. Habitando la ciudad para recoger, junto a sus existencias, sus despojos. Paseándose entre la multitud con igual dosis de excitación que de odio. Contando la belleza disoluta al tiempo que encuentra, en la disolución, belleza. Metamorfoseándose en sucesivas identidades bajo las que hallar el rastro invisible de la identidad perdida. Por eso, el principal protagonista de la poesía de Baudelaire es el nómada, el héroe proteico, el desconocido de sí mismo que persigue con morboso afán a ese Otro —con mayúsculas—, territorio de salvación momentánea donde el tiempo pueda quedar anulado y el tedio extirpado. Un Otro que no existe en el sentimiento sino en el presentimiento, en el salto al vacío de lo que todavía está por conquistar y constituir. Es decir, en lo nuevo, talismán del deseo de trascendencia, que acaba erigiéndose en la única salida, o huida, tal como el propio Baudelaire propone en los versos finales del —para mí— más representativo poema de *Las Flores del Mal,* «El Viaje»:

> ¡Oh Muerte, capitana, ya es tiempo! ¡Leva el ancla!
> Nos hastía este país, ¡Oh Muerte, aparejemos!
> Si negros como tinta son el cielo y el mar,
> Ya nuestros corazones están llenos de luz.
>
> ¡Derrama tu veneno y que él nos reconforte!
> Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,
> Caer en el abismo, Cielo, Infierno ¿qué importa?
> Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo.*
>
> (Traducción de Antonio Martínez Sarrión).

Sólo el anhelo de conocer la *terra incognita* contrarresta la condena que supone el conocimiento. *Las Flores del Mal* nos hablan abundantemente de la condena del hombre moderno, conminado a arrastrar una conciencia huérfana y errante expuesta, de continuo, al roce del absurdo. Condena por el tiempo y condena en el tedio. Baudelaire da nombre a los verdugos: lo irreversible, lo irreparable, lo irremediable. Sin posibilidad de cobertura metafísica, únicamente la búsqueda de lo nuevo y el perma-

nente transformismo hacia lo Otro aparecen como balsas donde, en medio del mar del vacío, el náufrago puede agarrarse.

Es en el horizonte de este mar del vacío donde se sitúa el gran problema del Mal, auténtico tronco de la poesía baudeleriana, pese a que determinadas interpretaciones lo han ocultado con su preferencia por las ramas. Hay que tomar en serio el título de su libro poético. Baudelaire es el poeta del Mal, y lo es en el sentido profundo del que hurga, con sarcástico dramatismo, en el significado del Bien. Espíritu fuerte dotado con armas corrosivas, Baudelaire no se contenta con tímidos simulacros. Sus odios son asimismo fuertes y corrosivos. Por encima de todo, en apariencia, odio a la burguesía y al cristianismo. Pero más allá del desdén hacia el burgués frente a quien se siente, simultáneamente, marginado y aristócrata, más allá del furor antirreligioso de quien alimenta arrebatos místicos, hay que situar al hombre que, con terror y rabia, quiere declararse enemigo del vacío espiritual. Este es el auténtico Mal, y para enfrentarlo Baudelaire recurre al enemigo de su enemigo, es decir, a otra enunciación del Mal en la que encuentre sentido aquella existencia, la del hombre moderno, amenazada por el sinsentido.

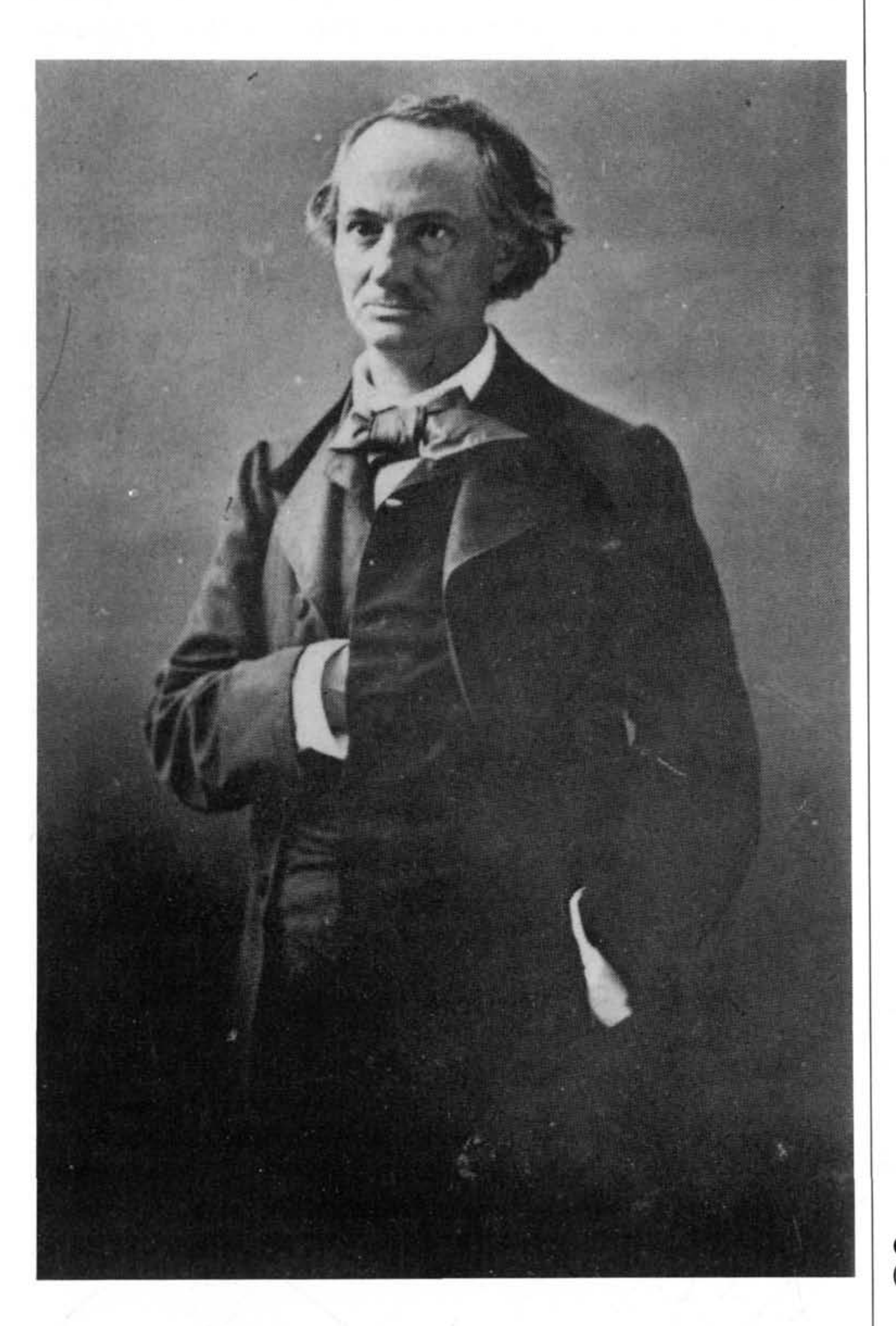
Esta es la gran construcción de Baudelaire: una suerte de «contrametafísica» del Mal que se oponga al desvanecimiento de la metafísica del Bien que ha sustentado el alma occidental. Por eso echa mano de Satán y, en una operación todavía más vasta, ejecuta una sutil inversión de las «ideas» platónicas proponiendo el Mal, lo Monstruoso y el Horror como deidades que dominan, no desde las alturas, sino desde los subsuelos. Baudelaire se muestra convencido de que el sacrificio a estas deidades, que él convierte en el norte absoluto de su poesía, es el precio a pagar para acceder, de nuevo, a la belleza.

Pocos poemas de *Las Flores del Mal* escapan a la expresión de este sacrificio y de esta aspiración. Las últimas estrofas del «Himno a la belleza», que guardan similitud con las de «El viaje», lo declaran abiertamente:

> Que tú llegues del cielo o el infierno, ¿qué importa?
> Belleza, inmenso monstruo, pavoroso e ingenuo,
> Si tu mirar, tu risa, tu pie, me abren las puertas
> De un infinito que amo y nunca conocí.
>
> Satánica o divina, ¿qué importa? Angel, Sirena,
> ¿Qué importa? Si tú vuelves —hada de ojos de raso,
> Resplandor, ritmo, aroma, ¡oh mi señora única!
> Menos odioso el mundo, más ligero el instante.

(Traducción A.M.S.)

Podríamos citar muchos otros ejemplos de lo que para el poeta era la principal y más fructífera obsesión. Pero las «flores» de Baudelaire no constituyen sólo una estética del Mal. Son, también, y fundamentalmente, una moral y una ontología del Mal. En ambos planos la inversión de valores supone una lúcida desesperación ante la ausencia de valores. No hace falta insistir demasiado en el hecho de que la antimo-



Charles Baudelaire.
(Foto de Nadar, 1862)



ralidad de Baudelaire revela una desmedida vocación moral. El que sus inquisidores no se dieran, o no se den cuenta sólo sirve para confirmar esta circunstancia. La afirmación del desorden y la anarquía morales frente a la ficción de orden moral de la sociedad no es sino una muestra, casi transparente, de aquella vocación. Si la moral de su tiempo castigó a Baudelaire era porque Baudelaire castigaba a la moral de su tiempo. No sucede algo muy distinto en el nuestro.

Me interesa más detenerme —y concluir— en la ontología del Mal que sostiene la entera arquitectura de su poesía. Baudelaire no era, «en el fondo», demasiado creyente, como han subrayado voces ingenuas o interesadas. Me molesta la leyenda blanca de quienes han cristianizado al poeta viéndolo como un demonio converso o como alguien atormentado por su excesiva fe. En su vida no hay indicios para ello y en su obra, aún menos. A este respecto hicieron bien las monjitas belgas fumigando y exorcizando su habitación de enfermo terminal. Ellas cumplían con su deber y probablemente él, de estar en condiciones de enterarse, lo hubiera encontrado consecuente. La cuestión era otra, que apartaba a Baudelaire, también es este punto esencial, de los entusiasmos racionalistas alojados en el mito del progreso. Baudelaire no podía, o no lograba, ser ateo, compartiendo la gran corriente, de procedencia ilustrada, que creía asegurar la emancipación humana a través de las fuerzas liberadoras de la razón, la política o la ciencia. Baudelaire nunca renunció a un anhelo de trascendencia que cuando no se exteriorizaba en términos trágicos lo hacía en términos cáusticos. Frecuentemente unos y otros se superponían. Por eso se decantó por una teología simbólica negativa y expresó, con calculado furor, un odio contra Dios que no tenía precedentes en la cultura occidental.

Naturalmente este odio contra Dios no era sino la muestra provocativa del carácter insoportable que para Baudelaire tenía la muerte de lo divino proclamado por una Razón victoriosa y avasalladora. En cierto modo el drama que recorre la poesía de Baudelaire es el del hombre que aspira a la transcendencia sin poder asumir ya el consuelo metafísico del antiguo régimen espiritual pero, al mismo tiempo, sin poder aceptar tampoco las respuestas que supuestamente debían sustituirlo. La modernidad de Baudelaire se vertebra alrededor de esta radical fisura de la conciencia moderna.

La poesía de Baudelaire no necesita ya de épocas propicias. Todas lo son. Pero hay épocas que necesitan, particularmente, la poesía de Baudelaire. Épocas de dudas hondas, aunque veladas, en las que resurge con especial poder el temor al vacío. La nuestra es una de estas épocas, por más que la «cultura del bienestar» trate de camuflar síntomas que parecen inconfesables. Y cuando lo inconfesable domina, falseando la dimensión moral y saboteando la vida del espíritu, es cuando se hacen más perentorias las miradas que, despreciando la hipocresía de un pretendido Bien Estar, han penetrado en las raíces del Mal.

Ello nos confirma que Baudelaire es nuestro contemporáneo.

Rafael Argullol



La fiesta en una Utopía de la selva y los indios cantores de Viena

Pocas veces se suele dar con el invento recién aparecido, las formas y la razón de su origen, expuestas por el propio autor en el proceso de la conquista blanca. Se trata de un documento rarísimo, el parto de una fiesta americana.

Entre 1749 y 1767, el jesuita Florián Paucke, nacido en Silesia, entonces provincia austríaca, toma a su cargo la reducción de los indios mocobíes en el Chaco austral[1]. La reducción de San Javier ha sido creada no hace mucho, pero es él quien le otorgará una dimensión nueva: la fundación de la Utopía. Un mundo que corta los lazos con la civilización blanca, donde la propiedad es social y la apropiación más o menos igualitaria, pero donde sólo el representante de Dios en la tierra de lágrimas tiene el poder.

En su adolescencia, el misionero se prometió el camino de Dios y pasar el resto de sus días entre los salvajes. Construir con ellos un mundo sin contradicciones, con la moral de los apóstoles y la inocencia primitiva de «mis indios», como los llamará luego. La Utopía se pone en marcha, pero con los cánones, disposiciones y preceptos unilaterales e inapelables de la cultura europea. Mas la Utopía necesitaba una fiesta que la inmortalizara.

Los cazadores-recolectores mocobíes, jinetes formidables, pueden cruzar mil kilómetros sin desmontar del animal. Con una lengua de gramática en movimiento, y palabras que cambian continuamente porque los caciques llevan el nombre de las cosas y, al morir, las cosas se quedan sin palabras, por lo que deben inventarse otras, el utopista cae en frecuentes desesperaciones y abatimientos. Conocedor de varios idiomas clásicos, no puede, sin embargo, con este otro salvaje y mutante. Clanes próximos cambiaban continuamente sus baterías de sustantivos y verbos[2]. Son las viejas y viejos hechiceros los encargados de construir palabras. Se cambian los nombres propios por amistad o se los compran entre sí por una manta o un caballo[3]. Cada

[1] *Actual provincia de Santa Fe.*

[2] *Paucke, Florián:* Hacia allá y para acá (una estada entre los indios mocobíes. 1749-1767). *Traducción de Edmundo Wernicke. Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Dto. de Investigaciones Regionales-Instituto de Antropología, Tucumán-Buenos Aires. 4 volúmenes. T. II (1943), pág. 172.*

[3] *Ibid., pág. 176.*

persona pudo tener varios nombres en su vida; cuando él mismo cree haber cambiado o modificado su actitud ante las cosas, es que necesita otro nombre. Eso creaba, asimismo, afinidades continuas dentro del clan: llevar el nombre de un amigo, cambiárselo. Cada uno podía ser todos al mismo tiempo. La primera responsabilidad del misionero fue colocar al indio convertido, un nombre español fijo. Ahora, cada uno sería siempre él, para siempre, ubicable, reconocible. Desmantelar la palabra en su movilidad original y su funcionalidad, formaba parte de la destrucción de una forma social y el paso hacia otra, colaboraba en el tránsito de una conciencia a otra.

Clanes que se dividen sin cesar por imperio del modo de producción recolector, una larga guerra india envuelta en victorias a lo Pirro frente a las ciudades blancas, y ahora estos clanes pacificados en el contexto de la Utopía[4]. Es decir, de una aldea miserable de ranchos rodeados de miles de cabezas de vacunos, caballares, ovinos y mulares entre la selva y las praderas. El utopiano necesita algo estable, una fiesta inmóvil que rompa con la inveterada costumbre de los clanes de trasladarse continuamente en la selva, cabalgar durante meses, saltar de un lugar a otro, reconocer palmo a palmo casi un mundo: el Chaco.

En las ciudades españolas se acostumbra que en la fiesta del patrono de la ciudad se rinda homenaje al Rey. En el pensamiento del misionero, la fiesta de San Javier deberá convertirse en un polo magnético de la Utopía. Atraer las expectativas del indio durante doce meses, y volcar en ella su mundovisión, pero convertida en el camino en cultura perfectamente blanca. Lo enemigo para el indio, deberá consagrarse como objeto de culto. Los elementos rituales y del juego, combinados, convertirse en el orgullo de la Utopía y su fundador. Él podrá demostrar a los groseros españoles, el valor de la civilización germánica. Probar a ellos la fuerza de la Compañía como una transnacional de la fe. Quizá como ninguna otra orden, ella misma sentida más grande que las naciones y el papado. Este potencial transnacional otorga un plus místico a los ejecutores utópicos.

La fase blanca

Los hombres de las ciudades blancas suelen llevar a las fiestas patronales, sus cabalgaduras mejores y su ropa más brillante. Pero el misionero no puede vestir a sus indios, como ellos hubiesen quizás esperado, con las mejores pieles de tigre. No, porque en tal caso, la fiesta podría volverse india ni la ropa, conducir a una ritualidad y memoria distinta. En las cabezas está impregnada la venganza de los familiares asesinados por los blancos. Una fiesta india puede transformarse en un recomienzo de las danzas, promesas y juramentos de guerra. No hay borrachera sin solución de agravios, y antes de tomar, los indios clavan las lanzas en la puerta de sus rancherías.

En las ciudades coloniales, durante las fiestas de patronos, un noble representa al Rey, el *Alférez Real*. Es una fiesta religiosa donde el cielo y la tierra quedan encade-

[4] *«Entre los Españoles no hay otro deseo sino que los indios se mataran mutuamente», escribe Paucke horrorizado (Paucke, Florián.* Op. cit., *T. II, pág. 22).*



nados. A propuesta del misionero, los caciques decidirán cuál de ellos representará al Alférez. Luego formará quince Compañías, cada una de veinticinco hombres, más un *oficial* que cabalga en animal de diferente color. Tras él montarán dos *tambores* y dos *alféreces* con sus banderitas de color diferenciado. Los siguen las Compañías de *villanos*. Al final, una Compañía sobre mulares, y otras sobre burros[5].

El conjunto es el de una marcha en un burgo medieval-renacentista, con su diferenciación estamental precisa. Nobles, funcionarios de la administración y milicia, villanos y siervos. A cada Compañía corresponde un color y tipo de animal, envueltos en una imagen auditiva no-india. Un tambor blanco, de ritmo monocorde, denso, amenazante. Un cortejo de condenados. Peor aún, una sensación anti-india, el prisionero bien podría ser un mocobí.

Una Compañía tiene sobre la cabeza sombreros con penachos teñidos; otras, turbantes de plumas y papagayos, gorras de campaña, casquetes rojos, o azules a la manera prusiana que el misionero fabrica con viseras de piel de buey revestidas de mica quemada[6]. Las formaciones así vestidas, se dirigen al campo para hacer su orden de entrada en la aldea. Aquí se hacen los preparativos para recibir al Alférez Real y su séquito. El misionero no podía crear ropa europea para toda la Utopía semidesnuda. Pero calculó que con los gorros sería suficiente. Los mocobies entraban en la cultura del vestido blanco por la cabeza. Se inauguraba otra estética. Y no hay mejor oportunidad para imponerla que el contexto de una fiesta, concebida además, como de rigurosa masculinidad, con mujeres casi de decorado. A un costado de la iglesia se ubican los niños, al otro las niñas, y las mujeres en el centro de la plaza agitando calabazas con una mano a la manera de maracas. En la otra mano llevan cabezas de enemigos muertos, mientras bailan y cantan victoria en su lengua. No podría erigirse una fiesta india real, sin cabezas de enemigos vengados. La compleja conciencia jurídica estaba tan penetrada del Talión, que el sacerdote no podrá obviarla si pretende que el evento sea sentido e idealizado como fiesta propia. Probablemente, tampoco desee otra cosa. Él mismo participa en batallas de su Utopía contra otras tribus. Mientras se acumulen juramentos contra otros indios, el odio a lo blanco tenderá a amortiguarse. En sus dieciocho años en San Javier, ello ocurrió treinta y cinco veces. Escribe que los españoles buscaban continuamente a sus indios para estas guerras anti-indias, pero él debía oponerse porque eran sus «niños»[7], ni del Rey llega a decir, ni del gobernador, ni de nadie, sino suyos[8].

Las cabezas se ofrendan al Alférez Real indio «vestido a la alemana con botas y espuelas», quien cabalga con dos acompañantes que sostienen a ambos lados las borlas de la *bandera de damasco* de rojo carmín, con cendales mezclados de plata y seda[9]. El personaje central, el Alférez, es pues, un indio blanqueado, es decir, pasado de la ilegalidad a la legalidad a través de la cultura, y ésta expresada como objetos inaccesibles a la totalidad de los cazadores, salvo para el blanqueado, que puede sostener la bandera de damasco y la ropa europea. Todo por gracia del mayor de los poderes de la Tierra. Ha dejado de ser un mocobí, un futuro perdedor. Ahora es un

[5] Ibíd., *T. III, 2.ª parte (1944), pág. 13. En la fiesta de San Lorenzo, patrono de la villa, a quince kilómetros de Tarija en Bolivia, dos hileras de* chunchos *o indios, marchan con sus trajes de colores, altos sombreros de plumas y velos, al ritmo monocorde de un tambor. Ellos hacen sonar al unísono unas tablitas que llevan en una mano. El* tambor *es una figura española que acompaña la marcha india. Entran en la iglesia ocupando los lugares más destacados. Marcan siempre un paso de baile acompañado al final por el golpeteo de la tablita. El tambor, con un golpe seco, espaciado, como de acompañamiento de un condenado a muerte, marcha en el medio de las dos columnas de* chunchos. *No está vestido de indio, sino con ropas blancas.*

[6] *Paucke, Florián.* Op. cit., *T. III, 2.ª parte, pág. 14.*

[7] Ibíd., *T. II, pág. 81.*

[8] Ibíd., *T. II, pág. 296.*

[9] Ibíd., *T. III, 2.ª parte, pág. 14.*

vencedor de sí mismo. La operación ideológica es tan sorprendente como definitoria.

La Utopía reproduce una parte de Europa, de su cultura. El misionero siente que sólo así podrá dominar la Utopía en construcción. Debe enseñar un código sobre el cual él sea el más perfecto sabio y artesano. Sólo entonces, todo girará alrededor suyo.

Delante del Alférez cabalgan dos *Alcaldes* o jueces de la reducción, cada uno con una delgada vara negra que en España llevan todos los jueces de la ciudad y aldea como símbolo de la justicia. Desfila la justicia blanca en manos de los indios. La justicia empieza a ser respetada en sus símbolos. Y aun cuando no se la acepte en principio, el fetichismo por sus formas, en el espacio de mayor creación espiritual popular como la fiesta, conducirá inequívocamente a respetarla por su contenido. La justicia deja de ser una obra de los hombres para ser una consecuencia de las cosas: las delgadas varas negras. Las cosas independientes de los hombres obran a su antojo. La justicia —por ese camino— se vuelve superior a los hombres, un ente abstracto que mira, equidistante, homogéneo y exacto a blancos e indios desde arriba. La trilogía de los Alcaldes y el Alférez se acerca al Dios blanco. Al hallazgo de introducir la imagen formal de la justicia en una fiesta patronal, se suma que el Rey blanco queda atado al Dios blanco por el significante de la legalidad blanca. No habría dónde escapar en cuanto se hagan propios los significantes del poder.

¿Hasta qué punto el hacedor utópico es consciente de ello? En todo caso, la estructura de la fiesta comienza expresando su cultura, dudas y oposiciones. No sólo Europa frente a América, también su desconfianza germana frente a España y viceversa, la creciente oposición Compañía-poder real, la guerra del Chaco contra las ciudades blancas periféricas. Él tendrá que hacer buena letra, con imágenes precisas y univalentes frente a los *Españoles* que vigilarán su fiesta, pero también expresar su profunda rebelión de desheredado blanco sumergido en un mundo primitivo. Señalar con soberbia frente al poder terrenal el haber sido tocado por el dedo de Dios, pero construir su poder terrenal con los mismos símbolos de poder que inevitablemente se alejan del dedo de Dios. Su esfuerzo es colosal. Años de trabajo para que entrara en la vida de los clanes lo mejor de la civilización occidental. El dominio sobre la naturaleza y el espíritu. El costo era el de dejar de ser mocobíes. Y él estaría más cercano a Dios por la obra, y ellos más unidos a él, porque se había convertido en el eslabón decisivo sin el cual la selva no podría ser arrastrada al Cielo. Paradójicamente, para que ello pudiera ocurrir, la fiesta era la encargada de arrastrar a todos a la Tierra. Sólo con los poderes de la Tierra se podía hacer el lanzamiento hacia los Cielos. La cadena quedaba estirada y los eslabones indestructiblemente unidos.

El director-coreógrafo-escenógrafo de la fiesta ordenará que, en cuanto el séquito llegase a la iglesia, desmontarán todos y acompañarán al Alférez, quien entraría con sombrero puesto y estandarte[10]. Ello repite la coreografía ideológica de la ciudad blanca. El poder Real, la justicia terrestre, entran en el templo en pie de igualdad con la justicia celeste, sin quitarse el sombrero hasta el momento de la transubstanciación,

[10] *Paucke, Florián,* op. cit., *T. III, 2.ª parte, pág. 14.*



cuando la conversión total del pan y del vino en la carne y la sangre de Cristo. En ese acto los dos poderes se igualan ante Cristo. Después del servicio religioso monopolizado por el creador de la fiesta, el Alférez y su séquito inician una procesión alrededor de la plaza. Es un juego de ajedrez donde uno —el creador— mueve por las blancas y negras. Aunque haga esfuerzos por el otro, la partida la conduce de tal modo, que el final deberá demostrar la brillantez de las piezas desde las cuales él mueve. El poder en la Utopía jesuítica tiene esta particular forma de expresión subjetiva. En el centro de la plaza se erige una puerta triunfal donde está la bandera real guardada por dos centinelas. Los demás indios inician el galope hasta sus chozas por la comilona[11].

La fase india

A las dos de la tarde comenzó la segunda fase de la fiesta. Sonaron los cuernos indios, pífanos, cornetas y los cazadores se vistieron como para la guerra. En el centro de la plaza colocaron sillas para los misioneros y éstos fueron invitados a presenciar dos combates, uno entre dos grupos de jinetes y otro de indios a pie. Las imágenes auditivas presentan a las imágenes ideológicas. El tambor a la iglesia, los pífanos y cornetas a la guerra india. La fiesta tiene que ayudar a congregar a los clanes, debe convertirse en un elemento de cohesión. Está concebida como un otro mundo a medias ajeno. Lo blanco es el mundo alto oficial, riguroso, serio, estamental, pero que es vivido en la conciencia india con una cierta fascinación, como reverencia a la fantasía. La fase india será el otro mundo de los cazadores, una guerra donde no impera la muerte y en la que siempre se logra vencer. Mundo oficial ajeno, y otro mundo propio, ambos yuxtapuestos.

Esta segunda parte —el juego— fue cuidadosamente preparada por los cazadores. El mismo director de la Utopía no sabe cómo va a concluir. Es una constante de casta de las celebraciones patronales americanas; el principio es blanco y el final, indio. Sólo que con el tiempo los comienzos se alargaron indefinidamente, desbordando a la fase final, reduciéndola a veces a nada.

El juego era el simulacro de una batalla. Los cazadores habían forrado las puntas de las flechas con lienzo y a las lanzas, seccionado los extremos. Saltaban desde los caballos unos sobre otros, se caían, simulaban el lanzazo final, tomaban el caballo del caído, reiniciaban la guerra en medio de gritos y pífanos. En el combate participan las viejas indias, ayudando a voltear a los jinetes enemigos. Una especie de infantería suicida de viejas que ya no sirven para la caza, pero pueden usarse para morir. Cuando ya no pueden producir, crean las palabras. Pero las palabras no son tan útiles como la carne de cañón. En el combate a pie, los hombres avanzaban arrastrándose, para levantarse sorpresivamente y arrojar sus flechas. Luego venía el encuentro frontal en una guerra de lanzas.

[11] *Paucke, Florián*, op. cit., *T. III, 2.ª parte, pág. 14.*



El final reproduce la forma más elemental y satírica de contacto del mundo blanco con el indio. El misionero entregaba regalos a quienes mejor se habían comportado en el acto: cuchillos, agujas, rosarios, tabaco, campanillas, frenos, lienzos...[12].

Cuanto más importantes son los obsequios, más decisiva es la dependencia de los que reciben frente a los que otorgan. La fama de la fiesta llegó con una velocidad inconcebible en términos actuales, hasta los límites del Chaco, desde la ciudad de Santa Fe hasta Asunción, desde las fronteras de la gobernación del Tucumán hasta el río Paraná. Al año siguiente, San Javier tiene ya numerosos huéspedes de otras misiones, y mocobíes de la selva que viajaron hasta mil quinientos kilómetros para llegar al espectáculo. Muchos se convertirán allí mismo.

La fiesta espectáculo

El sentido de espectáculo, de una imagen estética a la que se asiste sin participar directamente, gana terreno en la segunda edición de San Javier. Los indios tenderán a observar los movimientos de los blancos en la iglesia, los blancos a los indios en el simulacro de la guerra. La fiesta no se iniciaba como la otra vida de los cazadores, y eso la volvía oficial. Al transitar hacia las formas del espectáculo, se fractura el mundo entre los que viven la realidad y los que sueñan una realidad distinta. Al aparecer los espectadores, el otro mundo de los que juegan se vuelve actuación. Desaparece el elemento de la fiesta como la otra vida, para introducirse el escenario, es decir, la conciencia de que se actúa y que del otro lado hay espectadores, es decir, expectantes.

La fiesta se convierte en un motor evangélico. Los cazadores comprenden casi a un nivel biológico, que la superioridad blanca radica en la organización. La celebración rompe con la cultura móvil de los cazadores, mediante símbolos rígidos de actuación y espectáculo. A la celebración llegará el comandante de Santa Fe con sus soldados y carretas con nobles. Traen su propia comida y regalos para los indios que, durante décadas, han destruido sus haciendas después que ellos hubieron organizado partidas de caza sobre los clanes. El misionero, que viene acompañándolos, prepara un simulacro de emboscada india contra la comitiva. Sin percatarse, todos son rodeados por doscientos indios con lanzas. El comandante quedó, en un comienzo, paralizado por el pánico, para después reconocer con asombro la capacidad de emboscada de los cazadores[13]. Pero se trata de una demostración de fuerza del propio sacerdote. Él es ahora un táctico militar y un conquistador de almas. Su Utopía es blanca pero independiente. Se trata de una advertencia comprendida en forma univalente por españoles e indios. El poder militar asegura que las ciudades no intenten avanzar sobre la Utopía, y ello fortalece el poder del *princeps* terrenal entre los indios. Acaba de demostrar lo que vale. No es un loco, ni un débil, ni un imbécil. Es el forjador de un nuevo reino, donde él sobrevuela como cuerpo y espíritu sobre sus «niños». Ha prohibido el trato entre españoles e indios salvo que él personalmente se encontra-

[12] *Paucke, Florián,* op. cit., *T. III, 2.ª parte, pág. 17.*
[13] Ibíd., *pág. 18.*



ra delante; y para que sus «niños» lleguen a Santa Fe necesitarán de un salvoconducto emitido por su persona, el presidente de la República Utópica. Los protege del bandidaje blanco y ellos crean lazos de dependencia. Él buscó a los indios, porque la Utopía necesitaba, en efecto, de una sociedad sin vicios, ética. El mundo utópico no conoce de tránsito y contradicciones en su edificación. Nace puro. Por eso, uno de los mejores lugares para abrir sus puertas es América. Aquí hay «niños» puros. En última instancia es una actitud profundamente contestataria, una militancia moral revolucionaria envuelta en la Fe. Un encontronazo con la sociedad del vicio, en que es utilizada la masa india como prueba de que es posible derrotarla. En su forma más maniquea se expresa como una lucha de Dios contra el Demonio.

La nueva República expresa también la confrontación entre los sacerdotes burócratas y los utópicos. Y si los últimos soportan mil y una penurias y peligros para fundar una sociedad más humana, la fiesta, en cambio, reproduce en imágenes todas las desigualdades.

La fiesta antiutópica

La fiesta antiutópica pregona el desmantelamiento de la Utopía. No sólo en lo ideológico, también en las relaciones de producción y de cambio. Expone a la Utopía a su mayor debilidad, no puede prescindir del continente. De los poderes externos, de la administración colonial y la burocracia religiosa. La fiesta no puede obviar al poder totalitario y omnicomprensivo del *princeps*.

En las Indias, San Javier era el patrono de las milicias. De allí, que ahora se tenía que incorporar a la celebración del propio estamento militar blanco. Éste se dirigió al campo donde se organizaría la marcha. El Comandante se coloca entonces, delante del Alférez, rodeándolo con sus soldados. El misionero escribe que los indios estaban contentos porque el Alférez Real indio, de esa forma, se creía protegido por los soldados[14]. Pero los blancos entendían otra cosa, debían reconocer en esa topografía quiénes eran los verdaderos dominadores. De lo contrario perderían el respeto por ellos mismos. A su vez, los indios, al tener al Alférez, se sentían dominadores blancos. Era la segunda fase de la transubstanciación. La primera en el cuerpo de Cristo, la segunda en el cuerpo del Rey. Los cazadores se volvían dominadores de sí mismos. Convertidos en actores inocentes de un choque de culturas, todo lo que combatían en la guerra lo perdían en la fiesta. La guerra derrotaba destruyendo, la cultura derrotaba convirtiendo. La simbología blanca adaptada a la conciencia tribal podía tener varios significados. El dominador establecía uno para sí y otro para las víctimas. El propio constructor de la Utopía no es consciente de que su República es utilizada, y en ella inyectados los virus blancos a través de la fiesta. Él mismo oficia de operador principal, porque no puede separar la sociedad de la que es originario, de su cultura oficial. El fetichismo indio por la cultura blanca, es contagiado por el fetichismo del religioso

[14] *Paucke, Florián,* op. cit., *T. III, 1.ª parte, pág. 19.*



por la cultura oficial. Dos fetichismos superpuestos eran demasiados como para que la cultura de los cazadores no mereciera morir ahogada. Los indios con nombres blancos fijos marchan en una coreografía blanca fija.

Cabría la pregunta de qué es lo que hubiese sucedido de ser el jesuita portador de la cultura popular y su práctica situada en el siglo XVI. El clima festivo habría sido, sin duda, distinto, ambivalente, opositor, degradador de la cultura y la sociedad oficial. Pero una fiesta nacida en el XVIII americano, es imposible pensarla sin el neofeudalismo, barriendo aquí y allá toda imaginería ambigua en su adhesión al sistema.

En la iglesia, el Comandante se sentó junto a la Epístola, el Alférez junto al Evangelio. Los soldados hicieron una salva de fusilería y, después del servicio divino, el cuerpo militar marchó alrededor de la plaza independientemente de los indios[15].

La fiesta dominación

La dominación es total: ningún blanco se vestirá de indio. Además, deberá aceptarse la estética de la coreografía dura, los valores rígidos y los significados coloniales. Después de ser colocado el estandarte real debajo del Arco de Triunfo, la milicia blanca marchó hacia el bacanal indio. La comida posiblemente sea una de las formas de cultura más difíciles de modificar. La comida blanca todavía no pudo ser impuesta. Unos comieron asado «al asador» y los cazadores, tiras de carne apenas asadas, cortadas en pequeños trozos que se sumergen en grasa hirviendo al estilo de una *fondue*. En el final, se toma la grasa líquida sobrante. El verdadero manjar de los cazadores es la grasa líquida más que la carne.

En la mesa había músicos y bailarines mocobíes interpretando música dieciochesca europea, con violines, violas y otros instrumentos de cámara. Después de un trabajo de años, y de una paciencia formidable, el misionero logró un verdadero coro vienés con tenores y contraltos. Músicos y cantores que llegaron a maravillar a Buenos Aires en un gira artística de jinetes semidesnudos que interpretarían allí las *Vísperas* y la *Misa cantada*[16]. Por entonces, trece días a caballo y más de quinientos kilómetros recorridos hasta el *Collegio* de la orden. Allí, el misionero se tiene que alojar en una habitación grande, con todos sus músicos, por eso «llena de hedor y suciedad», en vez de otra especial reservada para él, porque aquéllos no quieren dormir sin su guía. Veinte muchachos cubiertos con una manta única que «iban completamente desnudos en los demás», lo seguían por las calles de Buenos Aires temerosos de que el misionero los abandonara. Donde él entra, lo esperan en la puerta. Treinta o cuarenta nobles se reunían diariamente para escuchar la música de los indios en los ensayos. Después cantarán en la mesa del Obispo, rodeados de esclavos negros que les servirán vino sin que ellos acepten, porque el sacerdote se los ha prohibido. El acontecimiento se transformó en un verdadero espectáculo de circo. En la fiesta de San Ignacio hubo que apostar dos granaderos armados para evitar que entrase más gente en el templo.

[15] *Paucke, Florián,* op. cit., *T. III, 1.ª parte, pág. 19.*
[16] Ibíd., *T. II, págs. 261-262.*



Al aceptar otra cultura como suya, perdían el objetivo de la rebelión, se transformaban en actores de un espectáculo de dominación. Nobles y villanos se empujan por ver a estos salvajes tranformados no en prisioneros, sino en partidarios de la dominación. La Utopía gira rápidamente hacia una robinsonada. ¿Cuál es su imperativo psicológico? Ya no una sociedad mejor, más libre, más humana, sino una isla en la que hay que reproducir la sociedad europea, a cambio de trasladar su estadio espiritual y comodidades. Donde unos piensan y otros trabajan. Unos comprenden toda la civilización y los otros inician su fetichismo. Es una Utopía a media asta. No es una nueva forma de relación de los hombres y la propiedad, sino la antigua que se ha despojado de toda pugna y fue reemplazada por la inocencia, la amistad y la colaboración. La comprensión mutua sobre la base de aceptar cada quien su lugar en la desigualdad en la producción, distribución y consumo de cultura. Finalmente, una peste de viruela no tan fuerte en 1760, que mata «gracias a Dios» a tan sólo[17] un treinta por ciento de la reducción, se lleva el trabajo de años con sus artistas. Deberá enterrar a los dos mejores violoncelistas, otros cuatro no tan buenos, dos arpistas, un violinista, al primer flauta traversa, dos cantores *tiples,* un soprano, un tenor y un bajo[18]. Aquello fue como si la selva, con sus yaguaretés y multitud de serpientes, se hubiese tragado a Viena. El Danubio, las bibliotecas, el Paseo del Práter masticados por un oso hormiguero. Los pianos vieneses lanzados al aire por los pasos repentinamente inarmónicos, destemplados, de las mulas amaestradas en cargar esos instrumentos por todo el infinito Virreinato desierto, llamadas por lo mismo *pianeras.* Las *mulas pianeras* eran el correlato animal cultural de los *indios cantores de Viena.* Unos y otros cargaban la música sobre los lomos para otra parte y otra gente.

Si el misionero entendía su obra como un esfuerzo heterodoxo por salvar a los indios, conducirlos a la fe de Cristo, educarles en los valores culturales más finos de Occidente, y ello lo sintiera íntimamente como la contracara de la conquista, de todos modos, la viruela desmoronó su castillo musical, es decir, la educación, la fe y la vida. El experimento de orquesta vienesa —hipotéticamente liberador— concluía con los rasgos propios de la conquista, la catástrofe demográfica india. Esta fuerza sobrecogedora, casi un destino manifiesto de la conquista, barría con cualquier utopía, proyecto cultural, incluso con los más tímidos como éste. Todas las fintas del misionero para eludir a los poderes externos, su concentración artística en los clanes, etcétera, terminaban a la manera clásica americana. En este caso con la viruela, que aniquilaba a los cazadores de las reducciones del Chaco, a través de su contagio en el puerto de Santa Fe, cuando éstos llevaban allí en barcazas los productos de la Utopía para el intercambio. La propia masa india que ante los signos de viruela en las reducciones, escapaba inmediatamente a la selva abandonando a los enfermos, resolvía a su manera esta contradicción cultural elemental: entre los bosques de quebracho no encontrarían a Viena pero sí la vida.

[17] *Paucke, Florián,* op. cit., *T. III, 1.ª parte pág. 32.*
[18] Ibid., *pág. 33.*



La fiesta robinsoniana

En la segunda fiesta de San Javier los españoles traen el alcohol que el *pater* ha prohibido en su isla mediante el recurso de premios y castigos. Los que cumplen sus órdenes recibirán regalos, los otros no. Pero para los españoles no puede haber bacanal sin alcohol, por ello insisten. El misionero coloca a escondidas entonces, tres partes de agua en el escaso vino para los indios. Cuando los españoles notaron el engaño que el misionero hacía con sus indios, empezaron a reír. Es la primera risa que aparece en la fiesta. El propio escenógrafo acompaña al coro de los rientes, mientras los indios agradecen y repiten que «dulce es el vino español»[19]. La inocencia de los cazadores ha sido envuelta en la risa procaz del mundo superior. A ello se pliega Robinson, abandonando a sus indios para entregarse al mundo blanco riente. Para los cazadores el mundo es blanco-negro, llanto-risa, integración física con los sentimientos; desconocen la farsa. Es decir, la distancia del espectador que puede reír del llanto o de la risa. El *desde* supone la no integración y por fin, el dominio. Los *utopianos* se convierten en *Viernes,* el único mundo en dos, y *Utopos* que no es propietario de los excedentes, se comportará como tal, es decir, como Robinson. La masa india empieza a reconocerlo como propietario sólo porque tiene el poder de decidir.

En la segunda fiesta se prepara una modificación de contenido, antes de la fase de los juegos. Es un tránsito que debe fijar aún más la imaginería del poder. El Alférez permanece a caballo debajo del arco, a su lado los sostenedores de las borlas del estandarte real, y a ambos costados las Compañías con sus lanzas levantadas. Entonces, una atropellada de jinetes se lanza sobre el Alférez como si pretendieran aplastarlo. A seis pasos de distancia, sofrenan sus caballos de una manera tan violenta, que éstos quedan sentados sobres sus ancas, y entonces los cazadores inclinan sus lanzas ante el Alférez[20]. Se trata de consolidar dos poderes: el de los caciques sobre los clanes, y el de los blancos sobre los indios. Entre los mocobíes los caciques no tienen poder sino durante la guerra. En la vida normal, la de la producción, son los que menos tienen y jamás pueden ordenar ni aconsejar nada, so pena de que se les rían, o que durante alguna borrachera algún indio recuerde ello como una afrenta y le dé una tunda. Andan con ropas raídas, porque cualquiera de la tribu puede exigirle sus prendas al pasar junto a él. Es el mecanismo que guarda el clan para evitar que el poder de la fuerza, la inteligencia y la moralidad individual, se conviertan en poder material individual. Pero ello constituye una traba para la isla de Robinson. Ella depende del misionero, y éste de la forma en que lo sigan los caciques. Es necesario transformar a éstos, de jefes guerreros en directores de la producción. La guerra contra el blanco se elimina, y esto pudiera conducir a la irrelevancia social de los propios caciques, a una rebelión subjetiva, obligando a sus clanes a abandonar la reducción, a riesgo de dejar de ser lo que son. Para conservarlos como caciques hay que darles poder civil, productivo y por lo tanto, también distribución calificada de carne y premios. Entre éstos y el misionero se forma una verdadera clase social diri-

[19] *Paucke, Florián,* op. cit., *T. III, 1.ª parte, pág. 20.*
[20] Ibíd., *pág. 21.*



gente, sin títulos sobre el ganado, pero con decisión para disponer de ellos. La estética de la fiesta y su lenguaje deberán fijar esta pirámide. La propiedad sigue siendo social por su forma, pero individual, del misionero, por su contenido. Ordena su distribución, acumulación e intercambios. Los excedentes permiten que el misionero viva con mayores comodidades blancas. Y si los clanes no se percatan de ello, ni se rebelan contra la igualdad abandonada, es por el celibato perpetuo. La no-mujer es una desposesión que coloca el misionero por debajo de los cazadores. El desposeído sexualmente, en la conciencia de éstos, es el mayor de todos. Poder máximo y desposesión total se integran.

Jamás los cazadores pasarán, desde ahora, sobre el poder de los caciques y el rey. Porque en la fiesta son ellos mismos. Y es una fiesta real, no imaginaria, porque se origina desde arriba. Nadie puede poner en duda durante esas horas que un indio representa al Rey.

La sociedad de cazadores se esconde. El poder indio y el blanco pasan a ser una misma persona: el Alférez Real indio. Ante él se inclinan las lanzas, y los caballos se detienen con una violencia estremecedora. Ni siquiera el Alférez debe, para ello, levantar un arma. Le basta con su orla de poder. A los caciques los cautiva su nueva situación social y se integran cada vez más gozosos al dominio blanco. La fiesta es la expresión abigarrada de todo este mecanismo. A partir de allí, entonces comenzarán los juegos.

El final de juego blanco

El sacerdote incorpora hasta los juegos europeos. Carreras de siete «parejas» de caballos, donde participan los soldados como jinetes y apostadores contra los indios. En el centro de la plaza se colocan seis columnas, sobre las cuales, en vez de cabezas, se ven zapallos bien redondos. Es el «carroussel». Los indios dan vueltas y ensartan las calabazas con sus lanzas. La habilidad es tan formidable, que es posible que los españoles se tocaran sus gargantas. Es otra advertencia, ésta es la «República» independiente. Están preparados para defender la «mejor sociedad posible» según la definiera Moro. La mejor de lo posible. Cabría la pregunta de si en las condiciones del siglo XVIII, ello podía ser cierto. Derrotada la tesis lascasiana más audaz de la autonomía cultural india, quedaba la tesis jesuítica de protección india bajo el poder de la Compañía. A cambio de la protección, la incorporación de una nueva cultura y la producción de excedentes para la orden. La fiesta, para ello, debía crear lazos culturales, afectivos, códigos de subordinación, mensajes sobre el poder y en manos de quién se hallaba, una ritualidad de la dominación, un símbolo de la fuerza india a disposición de la Orden, una advertencia precisa a las ciudades blancas de que el juego de guerra podía convertirse en cualquier momento en una realidad de guerra. Nada estaba invertido como en las fiestas de la cultura popular de la Edad Media,

sino que todo estaba en el lugar donde debía estar, significando los poderes reales de la economía, las ideas y la fe. No era una fiesta utópica. Si algo tuvo de Utopía la misión jesuítica, no se expresaría jamás en su fiesta. Desapareció de todos modos, con la reducción, aplastada por las praderas y la selva, después de la expulsión de la Compañía.

Todavía creemos oír las notas de los *indios cantores de Viena.* La música del dieciocho pervive, pero de los mocobíes sólo quedan algunos documentos, como el *Hacia allá y para acá* del padre Paucke. La Utopía no los salvó, y la isla de Robinson estaba demasiado cercana e infiltrada de civilización e intereses blancos, como para que no fuera apetecible por los grandes poderes. Ella no significó universalidad de culturas, sino algo más complejo, un esfuerzo individual y humanitario colosal, detrás del cual se colaría el sistema de colonialismo material y espiritual. Grandes artistas, pero rendidos. Violonchelos, violines y flautas traversas izadas como banderas con un paño blanco en el extremo. Los blancos nobles se sentaron a la mesa de la Utopía, a escuchar su música ejecutada por los salvajes cazadores. Era, en verdad, la fiesta a la que habían aspirado siempre.

Eduardo Rosenzvaig





Cerca ya de todo

«Ten valor, la vida es así», dijo en voz baja, con aire de misericordia, tal como si intentara dar consuelo a quien iba junto a él, incluso volvió el rostro hacia un costado e hizo una venia al decirlo; pero nadie se hallaba a su lado, José Manuel andaba solo. Traía el gesto propio de los inviernos, ceño fruncido, manos en los bolsillos, hombros caídos, con la frente hacia el suelo, mirando desde abajo, desganado. «Tenías que volver, siempre se vuelve», volvió a decir, y se detuvo a contemplar el viejo edificio que aún se mantenía erguido en el lugar de siempre. «Todos nos hacemos viejos, no hay remedio», caviló, y sus miradas escrutaron el humo del tiempo embardurnando las paredes, las grietas, las huellas blanquecinas de las palomas. Sus ojos se fijaron sobre todo en el balcón de la quinta planta, en los geranios. «Nosotros también los teníamos, también los tenemos», murmuró, y percibió que las imágenes se enturbiaban con el agua que se le agolpó en los ojos. Entonces dobló apresuradamente la esquina y caminó, con toda la prisa que le fue posible, hasta el bar más cercano en busca de algo caliente, huía del frío invernal que le sacudía, no obstante ser aún octubre, otoño, días abrigados.

—Una manzanilla— pidió al camarero, y se sentó de golpe en la primera silla con la que se topó.

«Tenías que volver», se dijo, «no te la ibas a pasar toda la vida huyendo». Un viento de regocijo le hinchó el pecho y sonrió, de buena gana habría dejado que esa repentina dicha se le soltara en estruendosas carcajadas, sintió unos deseos inmensos de reír a gritos, de hacerse oír por todos, de proclamar a viva voz que él era el mismo José Manuel que se marchó hacía algo más de treinta años y ahora volvía, todo un hombre, a cumplir con el deber de asumir su destino, cosa que no le había sido fácil decidir, que no le habría sido fácil a hombre alguno; pero se contuvo y calló, otra de sus grandes conquistas era acatar el silencio. «Mejor así», se dijo, «te creerían loco, la dicha es difícil de creer».

Hacía mucho tiempo que los recuerdos habían adquirido vida propia en la soledad de sus cavilaciones; incluso él, el propio José Manuel, resultaba ser muy diversos hombres en el recuento solitario de sus historias. Igual le sucedía en el recuerdo con sus hijos, que eran dos, y con su mujer, que sólo Dios podría decir con cuánta

ansiedad le estará esperando. «A todos les conozco muy bien», se dijo, señalando con el índice los innumerables rostros que se le agolparon en el pensamiento.

—Un coñac— pidió al camarero, indicándole con los dedos que retirase la taza vacía.

«Vamos a ver, echemos otra mirada a la verdad», se dijo y en sus recuerdos se levantaron otros tiempos, tiempos aún anteriores al día de su partida, desde la noche de luna en la que conoció a María Margarita («La María», la llamaba en sus recuerdos). El novio de María Margarita era Pedro Alfonso, y él fue quien se la presentó:

—Esta es María Margarita— le dijo Pedro Alfonso, y José Manuel se quedó sin palabras, apenas atinó a saludarle con una venia, tardó en atreverse a decir las tonterías que se le ocurrieron después.

Eran los tiempos de la guerra, y esa noche resultaba ser la noche del primer descanso. Si bien Pedro Alfonso había convertido las cosas del amor por su novia en el tema predilecto de sus conversaciones con José Manuel, lo cual le afirmaba a éste en la idea de conocerla hasta en sus menores detalles, José Manuel estuvo lejos de imaginar que ella fuese tan bonita, hasta el punto de turbarle como le turbó. «Los que tienen suerte, tienen suerte», dijo, considerando, además de la novia, la condición de estudiante de medicina de Pedro Alfonso, su porte de hombre de mejores mundos, su destino, el que sería después de la guerra; y percibió en las entrañas el lánguido sacudimiento de la envidia. En cambio, qué habría de interesarle a una muchacha así la vida de un maquinista como él, principiante de principiante, sin ni siquiera el privilegio de haber aún conducido un tren y, para colmo de males, enrolado, por no serle indispensable a nadie, en el regimiento de la primera línea de fuego. «Tú le mentiste», se dijo, «pero ella te creyó, al menos no fueron mentiras vanas». Y recordó, de aquella noche, las historias inventadas de sus trajines de maquinista, historias que brotaron de la urgencia de ganar la atención de María Margarita, de hacerle reconocer la admiración que ella había despertado en él. «No he visto, en toda la ruta del tren, una mujer tan bonita como tú», fue lo que le dijo.

—Que me quieres robar la novia, José Manuel— bromeó Pedro Alfonso, simulando darle un puñetazo en la barriga.

—Con una novia así, tienes la obligación de no dejarte matar— replicó José Manuel.

Y a la semana de aquella noche, justo en la víspera del día de permiso, una granada mató a Pedro Alfonso. Fue un ataque sorpresa, quizás una emboscada, nadie vio agonizar a nadie, únicamente muertos y heridos, como cerrar los ojos en un mundo y abrirlos en otro. La amistad con Pedro Alfonso fue breve, la guerra les había hecho conocerse, a lo mucho unos cuantos meses, hasta ese día. «La muerte es así, es el destino», se dijo. Y se recordó entre los sobrevivientes; felizmente simples magulladuras, casi nada. Entonces José Manuel comprendió que aquello era lo que tenía que ser, y esa noche fue, por Pedro Alfonso, a la cita con María Margarita; ahí le contó la historia de la fatalidad, en pocas palabras, fue lo primero que le dijo:

—Le mató una granada, no tuvo tiempo de padecer.



Y vio en el rostro endurecido de María Margarita el coraje de las mujeres que soportan sin lágrimas el dolor. Ese fue el gesto definitivo, María Margarita se le metió en el corazón. Iba a decírselo en ese instante, pero se contuvo, fue el respeto a la muerte ajena lo que le dio fortaleza para callar. Pero cuando se despidieron, él le preguntó:

—¿Vendrás la próxima semana?

Ella no dijo una sola palabra, se quedó quieta, pensativa, mirando un punto fijo de la noche, noche oscura aquella.

—¿Vendrás?— se atrevió a insistir en la pregunta.

—No lo sé— respondió María Margarita; él entendió que, en esas palabras de mujer, ella le respondía que sí, que le estaría esperando.

Pero no fue de esa manera. Tuvieron que pasar varias semanas para que José Manuel la volviera a encontrar. Fue en el mismo café, a la misma hora, y hasta con el mismo vestido de flores estampadas ella y con el mismo uniforme de los días de permiso él; mas, el tiempo exagerado por la ilusión del amor, había poblado los sentimientos y cavilaciones de José Manuel con una infinidad de historias que quizá jamás ocurrieron o quizá sí. «Si uno las recuerda, ha de ser por algo», sentenció para sus adentros. Recordó luego el asombro que a sí mismo le produjo la facilidad con la que le brotaban las palabras, la pasión que al pronunciarlas sentía:

—Soñé que tú soñabas que yo te quería, María Margarita. Después soñé que tú me querías, María Margarita. No fue uno sino muchos sueños. Cuando se sueña así es porque se quiere de verdad, ¿no?

—Pues debe ser de ese modo, no lo sé. Tú conocerás más que yo de esas cosas, José Manuel.

Dejaron de hablar de Pedro Alfonso, José Manuel fue quien enrumbó el tema de las conversaciones por otros caminos y María Margarita se dejó llevar por ellos. La boda fue celebrada entre el júbilo apresurado de los camaradas del regimiento, la guerra no permitía más; había que partir, siempre había que partir. Desde entonces, ya no fue el miedo a la muerte lo que acrecentaba la ansiedad de José Manuel, morir era tarea de todos, acaso la tarea mayor; era el miedo a los crepúsculos vacíos, a una especie de vergüenza, de algo que aun si hubiera sabido lo que era no se habría atrevido a decirlo. «En mi caso fue el anuncio de la desventura», dijo, «de la desventura que ya no es», sentenció en silencio y volvió a sonreír, advirtió que los parroquianos le miraban y asentían con gestos lo que él afirmaba. Y José Manuel vio en sus recuerdos la despedida de su mujer recién casada desde la orilla del puerto, distinguió el rostro de María Margarita entre la multitud de rostros y de adioses arremolinados al borde del mar. La jornada sería larga, nadie sabía con precisión hacia dónde se dirigían ni cuánto irían a tardar, pero todos presentían una distancia larga y un tiempo mayor. «Tú no lloraste, el que lloró fui yo, así me gustas», dijo José Manuel sorbiendo un trago del coñac. «Fue demasiado», dijo, «fue demasiado», y recordó las cosas del retorno: la llegada al pueblo («Ese pueblo», solía decir en sus recuerdos), donde ya no estaba su mujer, las indagaciones, la búsqueda sin fin, la casi resignación al olvido, hasta el entusiasmo del dato esperado:

—Tu mujer está en Santa Engracia, José Manuel.

Efectivamente, ahí la encontró, antes de verla le sacudió el miedo. «El mismo frío de hace unos instantes», dijo, y recordó el enorme y medio derrengado portal, las llamadas con la vieja aldaba, la puerta abriéndose sola y él dando los primeros pasos hacia el interior, el patio desvencijado, el herbazal del patio, la casucha que la mujer gorda señaló al indicarle:

—Ella vive ahí.

No fue necesario que José Manuel subiera la escalinata, María Margarita apareció en el umbral de la casucha y fue ella la que descendió, sin prisa, sin gestos, sin asombro, con el típico bamboleo de mujer embarazada. José Manuel volvió a quedarse sin habla, tan igual a la noche en la que Pedro Alfonso se la presentó, y el único rostro que vino a su memoria fue el de Pedro Alfonso, de lo que quedó de Pedro Alfonso después del estallido de la granada. Quien habló fue ella:

—No te deshonré, no fue mi voluntad, fue la guerra, cosa sucia.

José Manuel hizo lo que María Margarita venía presintiendo: se fue, casi a la carrera, enredándose en sus propios pies. Pero a día siguiente volvió:

—Será como si fuera mío, así será— le dijo José Manuel, y así como nunca contó una sola de las insondables tribulaciones que estremecieron su alma mientras deambuló enloquecido durante todos los minutos de todas las horas de esa noche, ninguno de los dos removió las aguas de aquella adversidad. El crío nació varón y varón fue también el que les vino casi tres años después. José Manuel reinició su oficio de maquinista en la estación de Santa Engracia, y el ir y venir de los trenes fue llenando su vida, también la vida de sus hijos y de su mujer. El chirrido de los vagones y el olor a hierro quemado de las vías aromaron los años de aquellos tiempos.

—Llévanos al tren— le pedían los niños, y él cumplía gozoso los elementales deseos de los hijos, incluso percibía que el alma se le tornaba inmensa como el jolgorio de los muchachos cuando él les hacía oír el silbato del tren. Fueron diecinueve años «Y pudieron ser de dicha incomparable», dijo, «pero serán», agregó después.

Nadie llegó a explicarse por qué José Manuel se marchó. Nunca hubo siquiera un anuncio. El escondía en silencio las tempestades de su alma, esa especie de polvareda de crepúsculo en la que se le convertían las interminables cavilaciones acerca de su verdadera honra, luchaba como un condendo contra esa horripilante sensación de asco, de vergüenza, de odio que, sin poderla evitar, le ariscaba las entrañas cada vez que sus miradas caían sobre su primer muchacho, más aún cuando oía que le llamaban por su nombre, Pedro Alfonso, nombre que además el mismo, él, José Manuel, escogió, y que jamás pudo explicarse por qué; tal vez por los rescoldos de su fe apagándose, en la cual la purificación solía venir únicamente a través del martirio. Nadie llegó a imaginar el tortuoso laberinto que escondía aquel rostro apacible, sereno, alegre de maquinista. «Esa fue la razón», dijo, como ya muchas veces se lo había repetido antes, mucho antes de decidir su verdadero retorno. Aunque la verdad era que no podía precisar con exactitud cuándo empezó a volver, las veces que hubo tomado



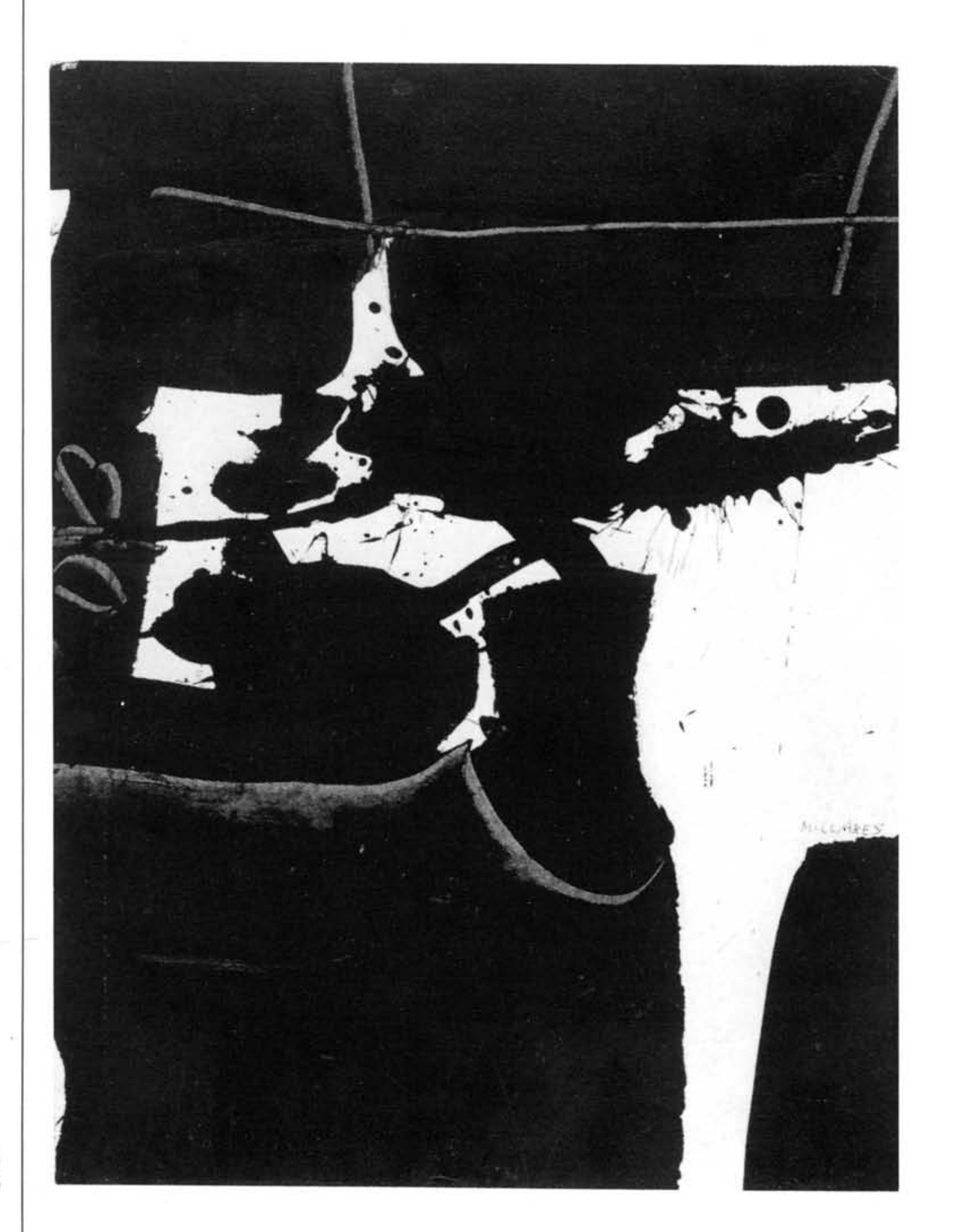
uno que otro tren con idéntico propósito resultaban incontables. Pero ahora ya estaba en el lugar, cerca ya de todo. Ya era el regreso. Fueron necesarios más de treinta años para llegar al convencimiento de que no había culpa, de que no había vergüenza, de que lo más absurdo de su vida había sido huir de algo que nunca existió.

—Deme la cuenta— dijo al camarero, y dejó en la copa algunos tragos que bien los hubiera saboreado de no ser por la impaciencia de estar al borde ya de todo, del olvido, de la resurrección.

—Gracias, hasta luego— dijo a todos, y se encaminó al vetusto edificio, a la quinta planta, adonde se vinieron a vivir cuando dejaron Santa Engracia, a los pocos días de cumplir quince años el segundo de los hijos. Era el mismo ascensor, tal vez un poco retocado, la misma portería, la misma atmósfera de los otros tiempos. «No vayas por el ascensor, sino por la escalera», se dijo, y empezó a subir, sin timbrar desde la puerta de la calle, aprovechándose de que estaba abierta. En el ascenso de los escalones fue enterándose de que la señora María Margarita y sus hijos ya no vivían ahí, que hacía muchos años se fueron a América. «Tuvieron suerte», oyó decir, y percibió que la fatiga de lo tanto que hubo andado se le derramaba por todo el cuerpo y que ya no le alcanzaría la vida para el reencuentro.

Jorge Díaz Herrera





Obra de Millares.
Sin título. 1966



La palabra en la penumbra

Lo que en otras páginas he llamado «el aspecto creativo del uso del lenguaje» es para nosotros un misterio tan grande como lo era para los cartesianos que, en parte, lo trataron en el contexto del problema de los «otros entendimientos».
Noam Chomsky

Creo, al igual que muchos, en la fecundidad de las aproximaciones, roces y hasta confluencias entre la dicción psicoanalítica y la dicción poética. Son, para mí, legítimos los esfuerzos por esclarecer el alcance de tales correspondencias e, incluso, diría que me parecen imprescindibles. Se trata de dos usos del lenguaje —el poético y el psicoanalítico— que reconocen abiertamente su estirpe alegórica. Se saben ficción, es decir, no literales. No son literales y no aspiran a serlo. Es que donde importa la realidad siempre se pone, lo que sobre ella se dice, a buen resguardo del afán de literalidad. Poesía y psicoanálisis no sólo son interpretaciones. Saben, además, que lo son y sólo pueden ser lo que son si lo saben. Por lo tanto, entender la dicción psicoanalítica y la dicción poética equivale a asumir las tareas que ellas proponen. Quien comprende un poema ha construido, mediante lo que entiende, un sentido posible para lo que acaba de leer. Quien capta una interpretación, ha transfigurado lo que se le ha dicho en lo que acaba de entender, dándole de este modo un sentido personal o, lo que es igual, convirtiendo eso que se le ha dicho en experiencia propia.

Ni el poema ni la interpretación psicoanalítica, me parece, proponen un saber, o sea, un conocimiento acabado, completo. Por lo que tienen de incompletas, tanto la dicción poética como la dicción psicoanalítica, me parece, proponen un saber, o sea, un conocimiento acabado, completo. Por lo que tienen de incompletas, tanto la dicción poética como la dicción psicoanalítica son, ante todo, expresiones. Dicen algo sólo y en tanto no poseen un saber. El saber es inexpresivo. Unicamente puede configurarse allí donde los tanteos de la subjetividad han cesado; o sea, allí donde la subjetividad niega ser algo incompleto, insuficiente. Como conciencia que se explora a sí misma y no logra abarcarse, la palabra poética y la palabra psicoanalítica conforman una dimensión vacilante del lenguaje; una dimensión conjetural. Por ello, lo que prefieren transmitir es una labor, un quehacer. No hay, en rigor, destinatario para el poema o la interpretación si, en ese destinatario, poesía y psicoanálisis no encuentran



un reelaborador de lo recibido. Heredará quien sepa redefinir la herencia. Acogerse a lo recibido sin someterlo a transformación equivale a no recibir. Hay una expresión del psicoanalista Roberto Harari que quiero recordar: «Será psicoanalista quien lo intente siempre, y cuando no sea idéntico a sí mismo.»

Con vistas al desarrollo venidero de este trabajo de articulación posible entre poesía y psicoanálisis, quisiera brindar aquí algunas reflexiones sobre la creación poética que quizá puedan contribuir al conocimiento de uno de los dos miembros cuyo enlace se procura. Comenzaría recordando, en tal sentido, lo que aventuré en otras ocasiones: que el poeta escribe para llegar a desconocerse. Para liberarse del agobio de una exigencia en la que no cree: la de la identidad entendida como molde no contradictorio de su Yo o como percepción no fisurada del propio Yo. El poeta encuentra en el ejercicio de la poesía la posibilidad de eludir ese engaño que, sin embargo, es también una necesidad. El poema lo faculta para entablar con sus emociones una relación inusual. Según ella, el interés central del poeta ya no será la enunciación lisa y llana de lo que siente como individuo sino el desdoblamiento sobre lo que siente y su exploración crítica. Ha dejado atrás la alianza con su imagen. Esa imagen es ahora una incógnita. Creo que un poeta trabaja bien cuando su empeño no recae sobre la mera manifestación de sus vivencias, sino sobre la posibilidad de hacer verosímiles para los demás los vínculos entablados con la presunta verdad que ellas encierran. De este modo, en el poeta se establecería una cierta e imprescindible disociación entre autenticidad afectiva y verosimilitud poética. El rasgo distintivo de la eficacia poética es la verosimilitud. La verosimilitud es la facultad artística mediante la que se logra que el receptor del mensaje poético entienda como indispensable para sí mismo aquello que recibe de manos del poeta. El poeta sólo en última instancia pretende tener razón como sujeto. Y esta última instancia resulta de la credibilidad estética que ha alcanzado como artista. Tendrá razón si logra que se crea que tiene razón. La suya es, por esto, una razón simultáneamente insuficiente y dialógica. Insuficiente, porque la coherencia que como sujeto puede encontrar en lo que escribe no basta para que logre convalidarse como poeta. Dialógica, porque tal convalidación proviene de aquel en quien su palabra se ha transfigurado en emoción y en comprensión. Vieja enseñanza de los griegos: para realizarse, el poeta debe desrealizarse o irrealizarse. Asumir las máscaras que, paradójicamente, lo exponen desnudo. Fernando Pessoa expresa de modo ejemplar lo que intento decir: «El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente,/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que de veras siente.»

Esta segunda simulación —la de saber fingir que «es dolor el dolor que de veras siente» —es la que confiere al poeta rango literario. Si no simulara, es decir, si no construyera lo que es cierto, no sería un poeta: sería un hombre sincero. La sinceridad es una aptitud personal, un rasgo moral, pero no es un atributo estético. Para que las vivencias se transformen en materia estética, es indispensable que el poeta las aborde como algo que puede llegar a ser interesante, y no como algo que lo es sin más, con prescindencia de su tratamiento literario.



Donde impera el apremio de la confesión la necesidad dominante es la de hacerse creer literalmente. Para ello, basta con hablar. En cambio, el poeta empieza a serlo cuando ha logrado dominar la urgencia a fin de convertir la materia que lo acosa y a la que sirve, en materia de trabajo, que lo sirve, es decir: de espera y elaboración. El poeta sólo puede ser si es paciente. La condición de paciente se conquista aprendiendo a interpretar el carácter no artístico de las raíces que impulsan a homologar lo confesional a lo literario; lo espontáneo a lo estético. El poema siempre es hijo de la distancia que el poeta ha logrado introducir entre sus exigencias laborales y sus propios afectos. Es esa distancia la que le permite retratarse mejor, más íntimamente. Esto no quiere decir, por si alguna duda cabe, que sea un ser insensible, sino que sabe, como poeta, que ante todo es un trabajador. La espontaneidad, en el proceso literario, es sólo una primera instancia. Ella abre, digamos así, el terreno. Pero no garantiza la calidad de la siembra, ni el valor de la cosecha. Esto equivale a decir que el poeta, en rigor de verdad, no es cómplice de su vida afectiva. No la escucha desde la simbiosis, desde la coalescencia, sino desde la solidaridad estética, desde sus intereses de composición. Sus devoluciones laborales a las emociones que lo impulsan a escribir son interpretaciones que bajo la forma de correcciones, restricciones o ampliaciones de lo inicialmente expuesto, convierten, lentamente, lo dicho en dicción. El verso consumado es una interpretación de lo que el impulso ha dado a conocer. Y la interpretación, para ser eficaz, debe ser metafórica. A diferencia de la emoción personal que, al manifestarse, quiere ser siempre literal, el poema alcanza su meta gracias a su carácter indirecto, elusivo de toda linealidad. El poeta es el hombre que no puede pronunciarse sino metafóricamente. El poeta es el hombre que, al hablar, siempre quiere decir otra cosa que lo que dice. ¿Cuál es la utilidad de este desvío? ¿Por qué no va 'directo al grano'? Porque, en poesía, el grano no se alcanza yendo directamente hacia él. La posibilidad de ser eficaz, en poesía, obliga a ese atajo al que llamamos metáfora. Es decir, que cuanto importa aprehender, sólo se deja aprehender si uno no pretende tomarlo directamente. Este carácter indirecto de la dicción poética no respondería, entonces, a una negativa caprichosa de esa dicción a ser frontal o más frontal, sino a un profundo conocimiento de la naturaleza de lo que se quiere aprehender. Y esto que se quiere aprehender sólo se deja abrazar por el lenguaje si se lo convoca indirectamente.

En mi opinión, esto es muy importante. Lo que el poema nos quiere comunicar no constituye entonces materia de aprehensión fuera del lenguaje poético. El lenguaje poético no aprehende algo que está fuera de él, para trasladarlo luego a su terreno, sino que construye aquello que nosotros llamamos su asunto y lo hace mediante su tono. Este asunto no subsiste fuera de la trama verbal vertebrada por el poema. Se desmembra, por así decir, si el lenguaje poético no lo sustenta. Por eso, un poema nunca nos revela nada que pueda escindirse de su enunciación. El poema siempre expresa aquello que fuera de su discurso propio no consiste en nada; no subsiste. ¿Por qué? Porque en el lenguaje poético está viva la temperatura y la textura percep-

tiva de una determinada realidad; y al margen de tal temperatura y de tal textura perceptiva brindadas por el poema, la realidad en cuestión se volatiliza. De modo que donde impera la neutralidad de la enunciación ya no hay poesía. La neutralidad sería, si pudiera, el suelo donde arraigaría el objeto poético sin la dicción poética. Pero, en verdad, si así fuera, ese objeto ya no sería poético. Sería un objeto imposible, inarticulado, un contrasentido.

Muchas pueden ser las funciones del poeta. Pero una de sus finalidades incuestionables es la de transmitir el modo en que algo es vivido, el modo en que algo es aprehendido. Su valor, por lo tanto, y no la idiosincrasia presuntamente objetiva de ese algo. Esta última sólo irrumpe en el poema como un luminoso vacío de significación, y únicamente así irrumpe, como lo inefable que deja sentir el peso de su presencia bajo la forma de la imponderabilidad verbal. Algo similar, quizás, a lo que Jacques Lacan ha llamado «lo Real» y a lo que, por lo demás, da como sinónimo de lo imposible.

Por otra parte, creo yo, la interpretación psicoanalítica es también una dicción. Aspira, en tal sentido, a decir otra cosa que lo que manifiestamente dice. Oye bien lo que dice su psicoanalista quien, al escucharlo, capta la otra cosa que él mismo, sin saberlo, ha dicho como paciente y que le es devuelta, como lo velado-revelado, en una interpretación que a él, como paciente, le toca a su vez, revelar. El diálogo es inmersión en el sentido otro de lo dicho. Es irrupción de esa otredad; es lo sorprendente. La literalidad desbarata la posibilidad de entendimiento. Quien, en cambio, aspira a ser entendido, aspira a ser interpretado.

Saint-John Perse escribió: «Poeta es aquél que rompe, para nosotros, la costumbre.» La costumbre es el imperio de la significación cristalizada. Donde el hábito reina, no hace falta redefinir nada. Pero como al mismo tiempo el hábito reina donde logra reprimir lo que hace falta redefinir, el acto poético constituiría, respecto de la costumbre, un gesto de insubordinación. Este acto de insubordinación consiste en crear un sentido alternativo allí donde no lo había. Otro significado para lo que parecía inequívoco. Claro que muchas veces la propensión al inmovilismo semántico se empeña en desentenderse de ese otro significado catalogándolo, cuando surge, como ininteligible. Así, lo que no pudo ser abortado puede, en cambio, ser soslayado una vez que, irremediablemente, ha nacido. Cuando se dice: 'No se entiende' —y esto suele ser muy frecuente hablando de poesía— muchas veces lo que no se advierte o lo que no se quiere decir, es que la disposición personal para la aprehensión de ese significado alternativo, es nula. La resistencia que la percepción ofrece a la lectura —dando lugar a ese fenómeno que se conoce como impopularidad de la poesía— tiene que ver con la necesidad, ciertamente arraigada entre nosotros, de habitar un espacio de significaciones inamovibles. El poeta, en cambio, se rebela contra lo inamovible. Pero con esto no debe creerse que proponer una verdad alternativa implica proponer una verdad 'mejor'. El poeta, al obrar como tal, sólo aspira a hacer evidente la dinámica del mundo como significación. Lo 'mejor', en todo caso, es la existencia de esa verdad alternativa; nunca el contenido que asome en cada caso. En otros términos: el poeta,



al crear, pretende denotar la inviabilidad profunda de la inmovilidad; el auto-engaño que connota la literalidad para quien asume su defensa ciega. La irrupción del significado alternativo —o hecho poético— nos suele colocar ante un espejo insospechado. ¿Cómo mirarnos en esas palabras súbitamente hostiles, que han cambiado, contra todas las previsiones, de sentido, y que se resisten, de pronto, a caber en la acepción que siempre le dimos? ¿Qué decir de nosotros mismos cuando las palabras que empleamos, y que tan dóciles parecían a nuestras intenciones, desmienten, mediante el aliento poderoso que les infunde la poesía, el monopolio que creíamos ejercer sobre el sentido de nuestra identidad y el valor de las palabras?

El poeta es, además, el hombre que lucha para alcanzar el poema. Así como el psicoanalista es el hombre empeñado en llegar a serlo y que es consciente de que sólo lo es en determinados instantes, ciertamente privilegiados, de vinculación dialógica con la problemática del paciente. Pero limitándome ahora al poeta, diría que es también el hombre que sabe insubordinarse contra lo que escribe. Contra las palabras que escribe, cuando no son las que le infunden identidad creadora. El es, en este aspecto, el hombre que tacha. Tacha porque aprende a reconocer los vocablos, los giros, las imágenes y la ausencia de musicalidad verbal que lo alejan del desconocimiento de sí que debe alcanzar y en el que debe fundarse el poema para ser exacto.

Esta lucha reiterada en pos de la conquista de ese desconocimiento es lucha por la conquista de un grado eficaz de sugerencia. El poeta no quiere decir; quiere sugerir. ¿Por qué no quiere decir? Porque escribe poesía sólo si escribe contra el decir entendido como pretensión de inequivocidad. El poeta lo es si es equívoco. Sugiriendo, logra poner en escena el carácter dinámico de la relación entre significados y hechos. Escenifica aún algo más fundamental: la imposibilidad de que lo real, entendido como totalidad de sentidos posibles, quepa, de una buena vez, en el lenguaje. Cuando se dice que lo real como totalidad es inefable, aún no se ha alcanzado el lenguaje estéticamente eficaz. En cambio, cuando se obra de modo tal que la vivencia de lo inefable, su experiencia, alcanza el umbral de la palabra y allí se brinda, entonces estamos en el centro del acontecimiento poético. Con el ejercicio de la poesía se manifiesta una y otra vez la imposibilidad de que lo real, como un todo, sea alguna vez y de una buena vez, abarcado y doblegado por el lenguaje. Tal imposibilidad sólo puede ser cantada si se la enuncia como experiencia. Esta experiencia sobreviene a partir del trato con lo más próximo y familiar, tanto como con lo más lejano y extraño. No está, pues, en la índole de las cosas en sí mismas la facultad de suscitar la experiencia poética, sino en la idiosincrasia del vínculo entablado con ellas.

La transparencia verbal brindada a esa distancia que escinde y a la vez enlaza a la palabra que se empeña en nombrar y al objeto que se resiste a caber de modo inequívoco en el lenguaje, es y será siempre la gran conquista del poeta; su logro. El poeta se expresa cuando lo inefable derrama su sombra en la palabra. El poema se ha logrado si su textura es la de la palabra en penumbra. De modo que el poeta triunfa donde se transparenta la ambigüedad de la relación entre lenguaje y mundo.

Si no sobreviene semejante transparencia, aún no estamos en el territorio de la poesía. La poesía, repitámoslo, no *dice* ni *prueba* que hay ambigüedad en la relación lenguaje-mundo= *es*, en cambio, esa ambigüedad, su entonación. Constituye su encarnación.

¿Se dirá que al proceder de este modo el poeta no hace más que abandonarse a la falta de rigor? No creo que sea así. Creo que el poeta es riguroso, consecuente, cuando logra traer al primer plano de la escena literaria la ambigüedad del significado. Con ella queda denunciada —puesta al descubierto en lo que tiene de perniciosa— la secreta aspiración bautismal con que casi siempre empuñamos las palabras. Aspiramos a imponerle un nombre definitivo y excluyente a lo real; concebimos lo real como lo que debe ser apresado —detentado sin mengua— por el lenguaje. Se trata de lograr que lo real caiga en la red de palabras que le hemos tendido y que de allí ya no pueda escapar, como una bestia largamente acosada a la que por fin se ha doblegado. Y aquí vale la pena recordar que, desde el punto de vista del «lenguaje del amo», como dice Hegel, o del «lenguaje autoritario», como suele decirse hoy, la finalidad del habla consiste en lograr que la identidad de lo real se someta al discurso, de tal modo que éste se convierta en una instancia paradigmática.

Lo voy a plantear en otros términos: el sueño del lenguaje despótico es inmovilizar la significación de los hechos —y quizá se podría correlacionar esta aspiración con ciertos aspectos del uso patológico del lenguaje. Se trataría, en tal caso, de lograr que impere el consenso mediante el acatamiento de lo establecido por el pensamiento tutelar. Consenso, en este caso, es el nombre otorgado al gesto de subordinación general que se logra para una significación de cuño autoritario. El poeta se niega a inscribirse entre los que adhieren y dan cuerpo a tal consenso. La poesía es una actividad visceralmente democrática. ¿Por qué? Porque pretende poner al descubierto ese acto mediante el cual la aspiración bautismal decide infundir a lo real un sentido del que éste no puede apartarse. La poesía es desmitificadora y enemiga de lo ritual. Si el rito, en cualquiera de sus acepciones aspira a convalidar, una y otra vez, un significado rígido, el poema trabaja siempre contra el rito. Anhela hacer evidente una necesidad profunda —alucinante— del hombre: la de querer aquietar lo real; la de poner fin al movimiento sin pausa mediante fórmulas perentorias. Es cierto que también este afán elucidatorio contribuye a ensanchar la impopularidad de la poesía. Platón, como se recordará, recomendó expulsar a los poetas de la Polis. Su decisión se basa, justamente, en el hecho de que el significado que el poeta propone para las cosas no coindice con la «verdadera naturaleza de las mismas». En consecuencia, el prestigio del que gozaban los poetas griegos, así como su proyección pedagógica, afectaban la posibilidad de instaurar un lenguaje axiomático, una semántica ortodoxa.

Hablar, pronunciarse, equivale a proceder ideológicamente, en el sentido que al término le imprimieron, especialmente, Engels y Marx. Pero a veces también tomamos la palabra para decir de modo expreso, franco, que estamos haciendo ideología. Se diría que, en estos casos, hablamos, ante todo, para exhibir, simultáneamente, nuestra



conciencia de lo que hacemos. Esta segunda modalidad discursiva no siempre es oportuna, no siempre es deseable para el orden dogmático. La poesía, además de ideología o valoración de lo real (retórica), es denuncia de la ideología (autognosis). Y lo es en tanto no disfraza la estirpe subjetiva, parcial, de los enunciados que le dan forma, pretendiendo fijar un léxico de intención neutral o presuntamente objetiva. El poema no quiere ser visto como la dicción de las cosas tal como ellas son en sí mismas. Quiere ser visto, en cambio, como la dicción que las cosas suscitan en algunos hombres al no dejarse aprehender tal como ellas son en sí mismas. Una dicción que no esconde su condición de tal permite advertir qué se esconde de la dicción, qué rehuye la identificación con la palabra o, mejor aún, qué está dispuesto a irrumpir en ella sólo como ausencia irremediable.

Desde Platón en adelante, los poetas no han sido, para muchos, otra cosa que mentecatos; seres —la etimología es diáfana— cuya cabeza está tomada. Cuando alguien no sabe qué dice o dice tonterías, suele afirmarse que es un mentecato. También el sentido común ve en el poeta a alguien cuyo entendimiento de las cosas no guarda relación con la realidad. Y el autoritarismo, por su parte, no tolera este alejamiento de lo que él ha decretado como verdadero, motivo por el cual en menos que muy poco estima el valor de la poesía y no vacila en perseguir a sus oficiantes.

Sin embargo, este empeño del poeta en decir lo que no sabe, no constituye un déficit, un rasgo de su absurda minusvalía, ni es propio de la inútil tozudez de un ciego. Es, por el contrario, una ardua conquista, un logro. Exige una honda formación, y un espíritu autocrítico ajeno al desaliento. Es imprescindible, asimismo, una paciencia inagotable en la lucha contra los obstáculos que el saber acumulado por el hábito y el prejuicio interpone en el camino de quien se esfuerza en alcanzar la poesía. Como he dicho en otra ocasión, la tarea del poeta consiste en llegar a expresar lo que no se sabe. ¿Y qué es lo que no se sabe? Expresar lo que no se sabe es ceder la palabra al reconocimiento de la grieta abierta entre el deseo bautismal de quien escribe y la resistencia a esa intención abarcadora que acusa lo real en sí. Se diría que al cumplir con su faena, el poeta traslada el lenguaje desde la margen ilusoria de lo inequívoco a las aguas abiertas y revueltas de la fecunda equivocidad. Permite constatar, con ello, que el lenguaje sólo respira allí donde es un hecho gerundial, un 'siendo' que por lo tanto no termina de constituirse. Es decir, que para el poeta, la palabra jamás logra la correspondencia erótica plena con su objeto. No ha cópula definitiva posible. El amor, como el poema, es anhelo de posesión plena del objeto deseado. Y, a la vez, fruto provechoso del fracasado intento de concretar ese anhelo.

El poema permite ver la rica oscuridad de esta cuestión. No trata de liquidar la oscuridad maquillándola de luz. Busca, en cambio, poner de manifiesto la oscuridad. Porque la diáfana irrupción de la oscuridad en la palabra —y es a esa diáfana irrupción a lo que también llamamos poesía— agrava, en el sentido de que le da más peso, nuestra capacidad de convivencia con el lenguaje. Siembra de interrogantes nuestro vínculo con lo cotidiano, atemperando de ese modo su impermeabilidad. Nos coloca a mejor resguardo de ese mal que ahoga a tantos hombres: la peste del dogmatismo.



El poeta subsiste, si vive bregando contra los incontables bastiones del dogmatismo que se hallan diseminados en su lenguaje. No poder seguir escribiendo, en el poeta, equivale a no poder desterrar ese dogmatismo de su relación con las palabras. La censura que el poeta ejerce sobre sí, la ejerce en tanto no se considera capaz de alcanzar nuevamente la dicción a la que aspira. Por eso puede afirmarse que los poetas triunfan para seguir fracasando. Yo siempre me he preguntado: si uno cree que ha escrito un poema, ¿para qué intenta escribir otro? ¿Por qué no basta un poema cuando se cree que se lo ha escrito?

Quizás el poema no basta porque el circuito que recorre la experiencia creadora es un circuito obsesivo. El segundo poema, el pretendido tras la redacción del primero, encierra para el poeta una promesa insoslayable: la de liberarlo de ese paradójico encierro a que nos condena aquel poema que se considera escrito. Porque todo poema realizado es una cárcel para su creador. Cuando alguien dice, de su propio poema, 'el texto está logrado', ha vuelto a ser alguien que sabe quién es. Ha vuelto a encontrar en el lenguaje la certeza de ser. Y si de verdad es poeta, al efectuar esta comprobación anhelará la inspiración. El bramido de los vientos que le permitan zarpar otra vez. Y volver a poner sus palabras en estado de asamblea. Y sentirse otra vez desconcertado, descentrado, por una nueva visión insospechada de lo real.

No podemos vivir, quienes escribimos, sin la convicción de que hemos sido capaces de crear un poema. Pero nadie que se precie de ser poeta puede aspirar a hospedarse por mucho tiempo en la convicción de que lo ha escrito.

Santiago Kovadloff





Sobre el «Hispanismo Filosófico»

Meditación en torno a los fundamentos histórico-culturales de la Comunidad Hispánica

Hemos constatado una situación peculiar dentro de la trayectoria del «hispanismo». Hablar de agotamiento del hispanismo tradicional sería sin duda una exageración, pero sin llegar a una definición tan drástica, es evidente que hay una saturación en la temática de que habitualmente trata el hispanismo en el ámbito de los estudios lingüísticos y literarios, con las consiguientes dificultades para encontrar nuevos cauces de investigación de estudio. Por otro lado, la complejidad del ámbito hispánico y su creciente vitalidad exige atender a otras esferas de estudio usualmente abandonadas por los hispanistas. Me refiero a campos como el de la antropología, la sociología, la historia, la política, la psicología y otras disciplinas que suelen encuadrarse dentro de las llamadas Ciencias Sociales. No es extraño que en Gran Bretaña haya surgido frente a la veterana Asociación de Hispanistas Británicos, una nueva «Association for Contemporary Iberian Studies»; algo parecido está ocurriendo en otros países y en otros centros de investigación.

Por otro lado, somos de la opinión de que la Historia de las Ideas constituye una disciplina de particular fecundidad en los ámbitos abiertos a la investigación por las Ciencias Sociales y que, dentro de sus planteamientos, la filosofía ocupa un lugar privilegiado en la estructura temática y en el análisis de sus problemas. Además, la aplicación de los métodos propios de la Historia de las Ideas es evidente que abre vías inéditas de investigación y amplía el campo de estudio del hispanismo de forma extraordinaria, enriqueciéndolo en múltiples dimensiones.



La circunstancia de que la filosofía ocupe el lugar axial de esta renovación metodológica y temática es un factor esencial que sin duda puede servirnos para profundizar en un aspecto que consideramos básico para los pueblos de lengua española: la indagación y esclarecimiento de los problemas relacionados con su «conciencia intelectual». La cuestión resulta del máximo interés en un momento en que los distintos procesos de internacionalización del planeta están conduciendo a un índice creciente de la uniformidad y la homogeneidad, poniendo en grave riesgo los patrimonios sociales y culturales de los distintos pueblos, al anular sus diferencias y especificidades. En esta situación, los estudios sobre identidad cultural —y la problemática en ello implícita— de las distintas tradiciones y culturas, se imponen por sí mismos; de aquí nuestro interés en buscar los fundamentos histórico-culturales de la comunidad hispánica, tarea prioritaria de un «hispanismo filosófico» con conciencia de sí mismo.

Al aceptar este punto de partida estamos haciéndonos eco de algo que se vio ya en 1892, tras el IV Centenario del Descubrimiento de América, cuando quedó clara conciencia de la importancia del tema americano para la identidad cultural española, recogida por los pensadores más conspicuos de la generación del 98. Es sabida la atención que Unamuno dedicó al tema iberoamericano y la correspondencia que mantuvo con algunos de los más eminentes representantes de la cultura del continente. Ángel Ganivet decía en carta a Unamuno: «Nuestro pasado y nuestro presente nos ligan a la América española; al pensar y trabajar, debemos saber que no pensamos ni trabajamos sólo para la Península e Islas adyacentes, sino para la gran demarcación en que rigen nuestro espíritu y nuestro idioma»[1].

Estas palabras de Ganivet no quieren decir que se deje llevar por la demagogia de los políticos ni la retórica de los periodistas que hablan de una institucionalización de la «unidad hispánica». Al contrario, tal como dice en su *Idearium español*, esa unidad debe limitarse a lo cultural y a lo espiritual. «Mi opinión es contraria a todas las uniones iberoamericanas habidas y por haber —dice—; en nuestra raza no hay peor medio para lograr la unión que proponérselo y anunciarlo con ruido y con aparato. Ese sistema no conduce más que a la creación de organismos inútiles, cuando no contraproducentes, siempre que se habla de la unión ibero-americana... No creo que nadie haya pensado seriamente en organizar una "conferencia política de todos los Estados hispano-americanos"; este ideal es de tan larga y difícil realización, que en la actualidad toca en las esferas de lo imaginario; no queda, pues, otra confederación posible que la "confederación intelectual o espiritual", y ésta exige: 1.º que nosotros tengamos ideas propias para imprimir unidad a la obra; 2.º que las demos gratuitamente, para facilitar su propagación»[2]. La conclusión del análisis de Gavinet terminaba con estas palabras: «Si España quiere recuperar un puesto, ha de esforzarse para restablecer su propio prestigio intelectual y luego para llevarlo a América e implantarlo sin aspiraciones utilitarias»[3].

El tiempo ha pasado desde aquellas lejanas meditaciones ganivetianas y, con el tiempo, España sufrió una penosa y larga dictadura bajo la cual apuró los últimos residuos

[1] *Ángel Gavinet, «El porvenir de España», en* Obras Completas, *Aguilar, Madrid, 1962; tomo II, pág. 1081.*

[2] *«Idearium español», en* O.C., ed. cit., *tomo I, págs. 248-249.*

[3] Ibíd., *pág. 251.*



—si bien ahora, desde un pretendido punto de vista espiritual y moral— de una concepción imperial de la política en relación con los países iberoamericanos. Esos años de la dictadura franquista vinieron a ser condensación final de un hecho incontrovertible, que podemos resumir así: las relaciones históricas entre España y el Continente Americano han estado secularmente marcadas por el encuentro entre ambos mundos, que para España fue el del Imperio; las relaciones quedaron por ello ceñidas a la dialéctica Metrópoli-Colonias, totalmente inservible para un momento como el actual en que ni España es metrópoli ni aquellos países son colonias.

Por el contrario, se impone en la actualidad un proyecto de «reconversión» de la historia de España al que me he referido en otras ocasiones como «inversión histórica». Es un hecho que la constitución de la nación española se realizó por fusión con otras culturas y otros pueblos, en un proceso de sincretismo o mestizaje cultural que aúna elementos muy diversos: lo ibérico, lo romano, lo germánico, lo judío... Ahora bien, así como ese sincretismo quedó interrumpido y ahogado en la península, por el proceso de afirmación imperial e imperialista, que se produjo a partir del siglo XVI, también es verdad que la tendencia sincrética continuó su tarea, fructificando ampliamente en tierras americanas. El proceso de fusión entre pueblos, mediante la asimilación de elementos culturales diversos, se prolongó en el nuevo continente, tras haber agotado sus posibilidades en el espacio europeo. A partir de esta concepción es posible entender ese fenómeno de la «inversión histórica» al que me he referido antes; entendemos ésta como la tendencia intrínseca a la cultura española de abrirse a la comprensión del presente y el futuro iberoamericano mediante el entendimiento de su pasado remoto. Sólo comprendiendo esa primera historia española podrá entenderse el sentido de lo iberoamericano con dirección de futuro.

Al insistir en esos fundamentos de la constitución de España como nación, mediante la integración o mestizaje de culturas varias y heterogéneas, Américo Castro elaboró historiográficamente, con materiales muy sólidos, la teoría del origen de lo español como producto del sincretismo entre lo cristiano, lo árabe y lo judío. Ejemplos de un sincretismo semejante en el desarrollo cultural tenemos en abundancia: arquitectura mudéjar, arte mozárabe, literatura aljamiada, erasmismo...

Productos todos ellos del mestizaje cultural, como lo es, en definitiva, la misma constitución de la nación española. A poco que se profundice —sin los prejuicios y anteojeras que nos han cegado hasta fecha reciente— vemos que lo que ha hecho realmente posible a España ha sido la asimilación de elementos raciales y culturales muy heterogéneos. Aunque en los últimos tiempos, debido a la investigación de Américo Castro antes mencionada, se ha insistido mucho en la integración de las tres culturas —cristiana, islámica y judía— no hay que olvidar todo el pasado anterior, según el cual España se constituye mediante el ensamblaje de piezas muy diversas. Aparte de las tres culturas ya mencionadas, es imposible olvidar que lo ibérico, lo celta, lo romano, lo cartaginés, lo visigodo..., son elementos que también entraron a formar parte de la misma constitución de la nacionalidad española, propiciando esa asimila-



ción de lo diverso a que antes aludíamos en una síntesis superior que vendrá a hacer posible, con el paso del tiempo, que la cultura española adquiera el valor de una cultura universal. Es precisamente esa universalidad lo que le abre una doble posibilidad: la de hermanarnos con la cultura americana, una cultura que es producto también del mestizaje y que se constituye precisamente en cuanto tal.

En este sentido, meramente esbozado, lanzamos la hipótesis de que la cultura hispánica pueda ayudar a corregir los defectos y limitaciones propios de la cultura de hoy dominante en Occidente —de raíz eminentemente anglosajona—, ofreciendo una nota de esperanza al futuro. No olvidemos que esa España de la integración, de la síntesis y del mestizaje es la misma que descubrió América y puso en el continente americano las bases del sincretismo cultural que conformó su estructura social.

Volvamos ahora a algunas consideraciones que me parecen particularmente pertinentes en orden a ese proyecto de «inversión histórica» al que me estoy refiriendo. Se ha dicho más de una vez —y lo dijeron muy enfáticamente los positivistas de la primera independencia— que el proceso de constitución de Hispanoamérica fue, en parte importante, un proceso de «desespañolización», en cuyo seno anidaban ideales que ahora puede ser interesante poner en marcha, con vistas a la realización —no retórica, sino real y verdadera— de un proyecto de fraternidad y solidaridad entre el pensamiento español —o de los pueblos españoles, puesto que también en la Península Ibérica hay varios— y los pueblos iberoamericanos. Ese proyecto pide, en definitiva, una emancipación —unos y otros, españoles y americanos— de todo pensamiento imperialista, impuesto desde la metrópoli. No olvidemos que el pensamiento imperialista y dominador ha estado vigente en España hasta hace muy poco a través de la doctrina oficial de la hispanidad, elaborada bajo el régimen franquista.

Al objeto de aclarar el servicio que ahora puede prestarnos —con vistas a una política de actualidad— ese proyecto de «desespañolización», creo que es útil citar un párrafo de Octavio Paz particularmente interesante, que —aunque referido a la emancipación política de aquellos países— puede servir para orientarnos en el presente: «La independencia hispanoamericana no fue un movimiento de separación, sino de *negación* de España. Fue una verdadera revolución —y en esto se parece a la francesa—; es decir, fue una tentativa de cambiar un sistema por otro: el régimen monárquico español, absolutista y católico, por uno, republicano, democrático y liberal»[4]. Esta frase de Octavio Paz me parece que debe hacernos meditar, pues estamos viviendo un momento histórico en que España se ve abocada a realizar ese proceso a que antes aludí de «inversión histórica» —a eso me quería referir con el vocablo «desespañolización»— para encontrarse consigo misma. Aunque hemos empleado el vocablo «desespañolizar» —de tan ingratos recuerdos—, no se trata en absoluto de negar lo español, sino aquello de lo español que nos resulta hoy inservible, en cuanto a exaltación y afirmación del pasado imperial, dominador y contrarreformista. Este es precisamente un proyecto perfectamente viable en nuestros días, en la medida en que en España prima el sentimiento anti-imperialista frente a la antigua actitud imperial; es también cierto

[4] *Octavio Paz; Cit. por Carlos M. Rama,* Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina, *Siglo XXI, México, 1982; pág. 26.*



que la mayor parte del pueblo y de los intelectuales que conectan con él se consideran antidominadores y posconciliares.

En una palabra: hoy España —o la cultura y el pensamiento español, si queremos ser más precisos— es un país que se emancipa de sus andaduras seculares, estériles e inservibles para el presente y el futuro inmediato, emancipándose a su vez de los pasados demonios familiares. Los españoles —en cuanto sujetos activos de la historia— estamos en condiciones de superar la dialéctica metrópoli-colonia, y ello no sólo en relación con el pasado de las colonias, sino en el presente con respecto a España misma, en la medida que hubo siempre aquí una minoría que tuteló y vigiló al país en función de sus intereses de dominación. El pueblo español accedió a la mayoría de edad civil y se afirmó y afirma cada día más como expresión cultural liberadora de energías dormidas. España y el pensamiento español se hallan así embarcados en un proceso de liberalización, susceptible de unirse al proceso de liberación que impulsa la dinámica de los pueblos americanos. En esta «inversión histórica» se encuentran sin duda las bases para construir una concepción filosófica y cultural que permitan poner en marcha un nuevo proyecto de comunidad cultural solidaria y creadora, rompiendo —por un lado— las viejas cadenas ideológicas que convertían a España en prisionera de su propio pasado, y —por otro— poniendo las bases de una estructura cultural que aglutine al conjunto de pueblos que hablan nuestra lengua a uno y otro lado del Atlántico. Así, podemos considerar que España se halla en una situación inédita en su historia: inmersa en un proceso de liberación de sí misma y hermanada —a su vez y como consecuencia de ello— con el proceso de liberación de los pueblos iberoamericanos.

Aquí encontramos el primer fundamento histórico-cultural de un «hispanismo» con sentido de actualidad, pero no todavía de un «hispanismo filosófico».

Sin embargo, las reflexiones anteriores nos ponen en la pista de la importancia que tiene en este momento la recuperación de un pensamiento propio y con valor específico para nuestros pueblos. El fundamento histórico-cultural del hispanismo formulado antes, puede así servir de plataforma de lanzamiento para la búsqueda de un «hispanismo filosófico» en sentido estricto. En esta dirección, me parece urgente la reivindicación de la categoría «pensamiento» como sustitutiva de la categoría «filosofía», a menos que cambiemos su significado de acuerdo con mi propuesta en esta aportación, pues sólo mediante ella pueden ponerse las bases de la fundamentación teórica de una historia común.

Al hacer esta reivindicación tomamos por base dos argumentaciones muy distintas, aunque convergentes. Por un lado, nos apoyamos en la tendencia creciente de los estudiosos e investigadores a utilizar la expresión «pensamiento» cuando se refieren a la actividad intelectual y filosófica del pensamiento hispánico; así lo hizo José Gaos en su temprana *Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea* (México, 1945), también recogido por Luis Araquistáin en su libro *El pensamiento español contemporáneo* (Buenos Aires, 1962). La tendencia, iniciada con el exilio filo-

sófico de 1939, es recogida también en el interior de España, donde los jesuitas bautizan una revista dedicada a temas filosóficos con el epígrafe *Pensamiento*, en el mismo año 1945; uno de ellos, Luis Martínez Gómez, firmará conmigo una historia de la filosofía española con el título de *El pensamiento español: de Séneca a Zubiri* (Madrid, 1977). Como es conocido, yo mismo llevo dedicando varios volúmenes al mismo tema con el rótulo *Historia crítica del pensamiento español* (5 tomos, 7 vols., Madrid, 1979-1989). La tendencia a sustituir el término «filosofía» por el de «pensamiento» parece, pues, bien asegurada, al menos en el plano bibliográfico[5].

Esta tendencia bibliográfica queda reforzada por la segunda argumentación a que antes me refería, y toma como pie las reflexiones de José Gaos, cuando al publicar la *Antología* citada la acompañaba de razonamientos que consideramos muy válidos. El famoso filósofo español-mexicano empieza su «Introducción» a dicho texto con estas palabras: «De *funciones generales* de la vida son *especializaciones* todas las de los seres humanos y de las cosas humanas. De la vida, a la que *articula*, se desprende la palabra, con lo que *significa* y parte de lo que expresa, en *literatura* o palabra oral puesta por escrito, o palabra nacida ya como palabra, escrita. El *pensamiento* figura entre lo significado y expresado por la palabra articuladora de la vida, en lo que se desprende de la vida como literatura, mas también él por sí, con la palabra que lo significa y expresa, se desprende de la vida y de la literatura en general, en una literatura especial, que se llama precisamente de pensamiento, o pensamiento, asimismo, a secas. Por otra parte, el pensamiento se ha especializado en la *filosofía* y en la *ciencia*, fijándose en determinados objetos con determinados métodos, diferentes de los objetos y de las maneras de proceder del pensamiento en general. La palabra *pensamiento*, aplicada al desprendido en su especial literatura, se emplea, pues, en dos acepciones: en la amplia, que significa todo este pensamiento; y en una más restringida, en la que designa exclusivamente la parte de todo este pensamiento que no se ha especializado en filosofía ni ciencia, y que será bueno escribir en adelante entre comillas»[6].

Este «pensamiento», que Gaos propone escribir entre comillas, entendido como algo articulado por la palabra y emanado de la vida, y precisamente por ello no especializado, es precisamente lo que nosotros proponemos como sustituto del término «filosofía», al menos tal como lo ha entendido la tradición alemana y reñido con la hispánica, en el sentido de que este pensamiento no especializado es el que ha sido objeto preferente de los pensadores e intelectuales «hispánicos» —«nuestros filósofos», si queremos; al menos, a nuestro modo—.

En realidad, esto no es algo que Gaos exponga aquí de modo coyuntural, sino que constituye una reivindicación constante en toda su obra de la categoría «pensamiento» como más acorde que la de «filosofía» para la reflexión teórica realizada en los países de lengua española. En este sentido, la distinción es clara: si la «filosofía» —al menos, lo entendido por tal en sentido tradicional— se ha manifestado en caracteres sistemáticos, metódicos y metafísicos, habitualmente expuesta en tratados o cur-

[5] *Así parece confirmarlo también, y con más autoridad, la publicación que periódicamente se edita con el título* Anuario bibliográfico de Historia del Pensamiento Íbero e Iberoamericano, *por las Georgia Series on Hispanic Thought, del que han aparecido los correspondientes a los años 1986, 1987 y 1988.*

[6] *José Gaos, «Introducción» a* Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea, *México, 1945; pág. IX.*



sos sistemáticos, el «pensamiento hispánico» ha superado esas formas arcaicas del pasado que constituyen los «sistemas filosóficos» (residuo del fondo religioso de la cultura occidental, mediante los que se intenta construir una concepción del mundo sustitutiva de las emanadas por las religiones tradicionales) y se expresa en formas —no por menos sistemáticas menos científicas— como son el ensayo, el artículo, el discurso, la monografía especializada, el estudio particular (generalmente, asistemáticos, con frecuencia ametódicos y casi siempre ametafísicos), cuando no lo ha hecho en géneros explícitamente literarios: el drama *(La vida es sueño)*, la novela *(Quijote)* o el poema (la *Obra total*, de Juan Ramón Jiménez).

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la tradicional alternancia de la historia de la filosofía entre «trascendentismo» e «inmanentismo» se ha polarizado cada vez más hacia un creciente predominio de la segunda tendencia en la Edad Contemporánea, lo que viene a coincidir a su vez con la tendencia inmanentista, intrínseca al «pensamiento hispánico» (llamado «realismo» por los historiadores de la literatura). Así, el destino histórico de los pueblos de lengua española está en encontrar una filosofía llamada «pensamiento», valorarla y dar a conocer sus contribuciones a la filosofía universal, con lo que el «hispanismo filosófico» se habrá llenado de contenido.

Hay que añadir a las anteriores consideraciones, la existencia de un evidente paralelismo entre el pensamiento que se produce en la Península Ibérica y en el continente iberoamericano. A uno y otro lado del Atlántico, se da una unidad que proviene de la relación con el Imperio en sus distintas etapas históricas. Desde el descubrimiento, conquista y colonización de América se elabora en la metrópoli un pensamiento de la grandeza, coincidente con el que se implanta —y por los mismos motivos— en las colonias. A partir de la independencia de éstas, se elabora un pensamiento que propicia la constitución y reconstrucción de las nuevas naciones emergentes en aquel continente, mientras en la Península se indaga en las causas y motivos de la decadencia. Acontece así que «pensamiento de la decadencia» y «pensamiento de la independencia» presentan notorias afinidades de fondo y forma, puesto que «buscar las causas y encontrar los remedios de la decadencia nacional», en el caso de España, y «resolver los problemas de la constitución y reconstrucción de la Patria», en el de Iberoamérica, «son operaciones del mismo sentido» de política en la amplia acepción etimológica del término, que lo refiere a la comunidad cultural en todos los sectores de la cultura y no sólo en el político en la acepción más estricta»[7]. En otras palabras, metrópoli y colonias se alejan de la idea de Imperio, se independizan ideológicamente de éste, puesto que la causa primordial de la decadencia se encuentra en haberse cerrado España a la modernidad, mientras Iberoamérica busca ésta para constituir y consolidar su independencia. En este sentido, buscan los españoles su «europeización», mientras los iberoamericanos se «antihispanizan» o «extranjerizan» (norteamericanizándose, en algunos casos); así «pensamiento de la decadencia» y «de la independencia» se integran en un mismo movimiento espiritual, que es el de la común modernización. Separándose y distanciándose entre sí los pueblos ibéricos a uno y otro lado del Atlántico,

[7] Ibíd., *pág. XXXV.*

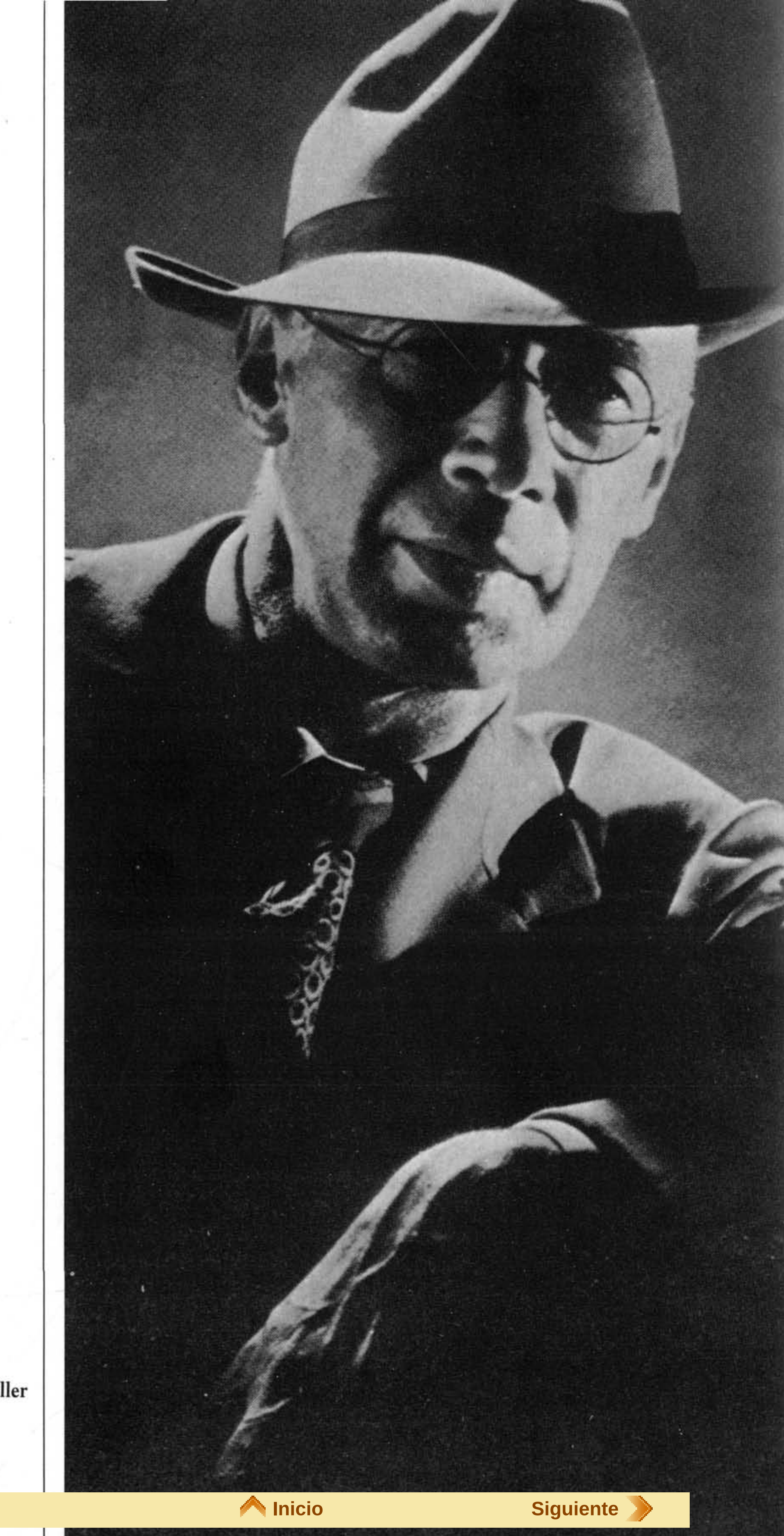
se reencuentran paradójicamente «en una nueva unidad, menos perceptible pero no menos efectiva y eficiente, al hacerse todos por lo pronto modernizantes y por ello extranjerizantes y constituirse o pugnar por constituirse en repúblicas democráticas y liberales»[8]. El hecho, sin embargo, es que la crisis de la modernidad, incluso por los países que fueron protagonistas de ella, introduce una variable nueva en el proyecto. «Los países de lengua española —dice Gaos— necesitan un ideal histórico que sea el de su independencia de la pasada unidad imperial común, sin ser el de la dependencia de la modernidad extranjera: el de un más allá de la modernidad de que sean coautores y copartícipes iguales»[9]. He aquí un proyecto concreto que pudiera dar contenido material a esa estructura formal del «hispanismo filosófico» a que venimos aludiendo y a cuyo esclarecimiento hemos pretendido contribuir con estas reflexiones.

[8] Ibíd., *pág. XXXVIII.*
[9] Ibíd., *pág. XXXIX.*

José Luis Abellán



NOTAS



Henry Miller



Del lado de la vida
(Milleriana)

Anaïs Nin y Henry Miller[1]

«En una muchedumbre hubiera podido pasar inadvertido. Era esbelto, flaco, no alto. Tenía aspecto de monje budista, un monje de piel rosada, con la cabeza, calva en parte, aureolada por cabellos plateados y vivaces, y unos labios gruesos y sensuales. Sus azules ojos son fríos y observadores, pero su boca es emotiva y vulnerable. Su risa es contagiosa, y su voz acariciadora y cálida como la de un negro». Así describe Anaïs Nin por primera vez a Henry Miller en las páginas iniciales de su diario de 1931-1934. Había llegado a su casa de Louvenciennes, a finales de 1931, con la expectativa de un buen almuerzo. Nin, que tenía entonces veintiocho años, estaba casada con el escocés Hugh Parker Guiler, banquero y hombre culto; Miller estaba entrando en la cuarentena. Anaïs Nin vivía cómodamente, una vida sensible y burguesa, pero alterada por una honda insatisfacción e inquietud. Por su parte, Miller vivía casi en la calle, dependiendo siempre de los préstamos de amigos y conocidos, tratando de sobrevivir y ser escritor, en un mundo residual, nocturno, caótico, vivo. Ambos tenían un pasado lo suficiente rico en traumas y experiencias diversas (sobre todo Miller) como para poder entretenerse. Anaïs escribía un diario secreto que ya entonces tenía muchos centenares de páginas; Miller escribía prosas informes que enseñaba a todo el mundo. Estaba convencido de su genio, pero aún no había conseguido escribir un libro que valiera la pena. El idilio y la amistad que duraría, entre ambigüedades, ausencias y mal entendidos, unos diez años lo primero y toda la vida la segunda, había comenzado.

La publicación de esta antología de la correspondencia de ambos llevada a cabo por Gunther Stuhlmann en 1987 (quien prologó también el diario de Anaïs Nin), cambia la imagen que teníamos de esta pareja, ya que ni en las cartas de Miller publicadas anteriormente ni en el mencionado diario, como tampoco en los libros de Perlès o Brassai referidos a Miller, se cuenta la dimensión de esta relación. La causa, huma-

[1] Correspondencia, *Anaïs Nin y Henry Miller. Traduc. de Juan Antonio Masoliver Foix, Editor: Gunther Stuhlmann. Ediciones Siruela. Madrid, 1992.*

na y de carácter más psicológica que lógica, fue que Anaïs Nin no quería dañar a su marido, Hugh (Hugo), el único hombre con el que estuvo casada, aunque desde su primer amante, cuando ya ambos vivían en París, (John Erskine), los otros hombres y algunas mujeres, ocuparon una presencia pasional en su vida. Hugh Parquer falleció en 1985 y esto permitió que la vida se pudiera encontrar, no en el terreno de los hechos, sino en el de la literatura: las cartas de una y de otro se publicaron (una décima parte, tal vez) como testimonio de la formación literaria de ambos al par que como documento, de gran valor, de una relación amorosa de dos escritores que nunca llegaron a vivir juntos.

El compositor español Joaquín Nin, padre de la escritora, se había separado de su mujer en 1914. La familia Nin se marchó a Estados Unidos y Anaïs comenzó una larga carta dirigida a su padre que se fue convirtiendo en el voluminoso diario que le ocuparía toda su vida. Acercamiento, seducción y poco a poco revelación de sí misma. La búsqueda del padre resultó la búsqueda denodada de los otros. Su padre tuvo algo de Don Juan, rasgo que durante un tiempo también caracterizó a la escritora: búsqueda constante, sin fijación definitiva en nadie; quiero decir, sin que pudiera satisfacer su necesidad de reconocer y reconocerse en una persona. No sabemos qué buscaba Joaquín Nin, pero es obvio que la escritora imitaba a su padre, era una forma de seguirle, de recuperarle. Anaïs se reconcilió con su padre en 1932; pero el conflicto «edipiano» no se resolvería en esta aceptación mutua de la madurez. De hecho, dos personas al menos, sustituyeron al padre, los doctores Allendy y Otto Rank, médicos con los que se psicoanalizó, trabajó y amó durante un tiempo (alterno con su amor por Henry Miller...). Mujer fascinada por la aprensión y expresión sensible del mundo, estaba al mismo tiempo desgarrada por un poso de insatisfacción. De ahí esa tentativa de comprensión del mundo amoroso, sexual, de la obra de D.H. Lawrence: *A unprophessional study*, libro que fue tema de constante discusión, en los primeros tiempos, entre ella y Miller. Anaïs, tal vez con mayor razón, vio la fuerza casi mística de las pasiones, la búsqueda en Lawrence de un mundo anterior a las ideas: su búsqueda del erotismo era poética, un descenso a lo primero; Miller, por su parte, estaba más interesado en otorgar a la sexualidad libertad, criticando el puritanismo y la cobardía frente al mundo privado y su expresión literaria. En la obra de Miller no hay erotismo y su sexo carece de la verdadera pasión: aquella que enlaza y revela; estaba preocupado por legitimar la sexualidad no por expresar su misterio. Era, en este sentido, como en muchos otros, un moralista, en el alto sentido de la palabra. Un moralista paradójico, contradictorio. Por otro lado, creo que siempre tuvo algún recelo frente a la sexualidad femenina: cierta inseguridad ante el placer de su pareja, como si éste fuera el signo de su infidelidad. «Las mujeres mienten», repite varias veces en estas cartas. Ciertamente, no encontró mujeres muy transparentes, pero imagino que él buscaba, de alguna manera, esa parte evasiva e irreductible, incomprensible, de mujeres como June o Nin, tocadas un poco por un carácter histérico. Creo que Nin, sin que terminara de acertar en su estudio, estuvo más cerca de comprender



a Lawrence. Por otro lado, Miller veía las debilidades del hombre que había escrito *El amante de Lady Chatterly*, y vitalista como era, las censuró. Digo esto, no porque pretenda examinar la infinidad de temas que tocan en sus cartas, sino porque me parece significativo del mundo de ambos escritores.

Las cartas, de muy distinto valor, como resulta lógico en este género literario cuyo principal motivo es la comunicación, muestran la profunda creencia que ambos tenían en sus incipientes obras. Miller parece, en ocasiones, que estuviera escribiendo toda la literatura del siglo veinte, él solo. Despierta nuestra simpatía, pero al mismo tiempo, nuestro desdén. Escribía de manera torrencial, tan cargado de vida que no podía contenerla en los límites de un libro: histeria de vivir y de expresarse, pero también, una profunda pasión por la vida, por el saber que puede ser una sabiduría. En ocasiones, esta torrencialidad produjo varias de sus mejores páginas; en otras, cansa por lo desprolijo. Anaïs Nin le ayudó, en este período inicial (marcado por los *Trópicos)* a dar forma a ese magma de indudable valor. Debo añadir que fue uno de sus atractivos: una literatura ensayística, sin sujeción a preceptivas ni a géneros. De esta forma consiguió algunos momentos de gran capacidad narrativa. Esos momentos necesitan una nueva antología. Hoy día resulta difícil releer completas varias novelas de Miller sin saltar muchas páginas; pero también es cierto que muchas de las páginas que escribió son de las más vivas que se han escrito en este siglo. Miller consiguió expresar un mundo vivo: vio y tocó este mundo y supo decirlo, aunque se podría decir que le faltó autocrítica. Como lector, Miller fue realmente intuitivo al comprender el valor del diario de Anaïs Nin: lo defendió ante editores y escritores, escribió varios ensayos apasionados, colaboró económicamente para que se pudiera editar, etc. En su entusiasmo llegó a decir que esos volúmenes ocuparían un sitio junto a las obras de San Agustín, Abelardo, Proust... Profetizar es difícil, pero creo que no erró al pensar que ese era su gran libro y que sería un diario leído con entusiasmo e interés en muchas lenguas. Ciertamente, el *Diario* es un testimonio de gran valor, no sólo de la mujer singular, sensible e inteligente que fue Anaïs Nin, sino del mundo artístico y literario de París y Nueva York, principalmente. Aunque Nin estaba muy preocupada por sí misma, no fue en absoluto ajena al mundo de los otros: en sus multitudinarias páginas encontramos análisis, comentarios, anécdotas y retratos perspicaces de obras y personas que fue conociendo a lo largo de su vida. Como todo diario, en ocasiones resulta repetitivo , o bien su inevitable vocación fragmentaria nos marea; pero destaca el valor literario y testimonial de un mundo privado rico y un mundo exterior vasto, visto siempre con una reveladora cercanía.

La correspondencia Anaïs/Henry puede leerse como una novela amorosa escrita, como la célebre obra de De Laclos, epistolarmente: hay incluso un planteamiento que rápidamente se enciende en páginas apasionadas, distensiones, sospechas, críticas, idas y venidas de la pasión amorosa y, finalmente, la lenta e inevitable disipasión de una relación que nunca llegó a materializarse del todo; que siempre fue vivida como amantes, no porque los separaran ríos y montañas, ni países, tampoco capuletos y montes-

cos, sino, quizás, la intuición de sus propios límites. Tal vez, esto permitió que durara ese tiempo: la distancia y los celos espolean, encienden, y lejos de engañar, permite a los enamorados una mayor comprensión y valoración del otro. La no convivencia no es engaño, como a veces se pretende, sino otro modo de entender una relación. Encontrar la distancia adecuada es tan importante en literatura como en la vida cotidiana. No creo que Miller y Nin lo consiguieran ni fuera su propósito; en realidad siempre estaban tratando de transformar una distancia que más que elegirla se les imponía. Anaïs no podía dejar a su marido, a pesar de estar enamorada de Miller (ella, la sensible y romántica), por miedo a la inseguridad económica. Ciertamente esto era algo más complicado: había una extraña déuda, aparte del amor que le tuviera, con Hugh, una fidelidad que iba más allá de su marido y que se internaba en la relación con su padre. Miller le habló incluso de casarse, pero cuando ambos parecían que ya habían alcanzado el humor y el saber suficiente para convivir, estaban demasiado lejos de «Louveciennes». «Probablemente, escribe Anaïs en la última carta suya que cierra este libro, si *entonces* hubiera tenido el sentido del humor que hoy tengo y tú las cualidades que hoy tienes, nada se habría deshecho». La palabra clave, el drama del tiempo, es ese *entonces* subrayado. Aunque muchas de estas cartas son pasionales y expresan el deseo que ambos tenían el uno del otro, no creo que pueda decirse que son cartas de amor muy exaltadas: a ambos les falta ese verdadero desvelamiento por el otro que caracteriza la pasión amorosa. Pero esto que digo quizá sea demasiado arriesgado y roce la frivolidad. No quiero decir que no hubiera deseo, generosidad, incluso sacrificio (por parte de Anaïs Nin). Ambos escritores estaban enamorados realmente de sus libros, del proceso de su escritura, y las palabras de mayor admiración están referidas a los escritos de ambos: ese parece ser el gran tema, aunque no el único: una relación mayéutica. Meditación sobre el amor, sus sufrimientos y controversias, estas cartas penetran en la dificultad de cualquier relación humana signada por la atracción mutua, es decir, una relación donde haya un compromiso más allá del intercambio de ideas o del trato civilizado donde no se pone en juego la propia subjetividad, a los propios sujetos.

Un puente y un recuerdo

El puente de Brooklyn fue el eje simbólico de la vida de Henry Miller, la columna horizontal de su iniciación, el paso del caos de su infancia al espacio de su trascendencia, es decir: el mundo literario. Pocos escritores de este siglo han querido de manera tan evidente y en ocasiones tan dramática ser escritor. De hecho fue uno de los temas principales de varios de sus libros y el enganche de muchos lectores que también tenían —o tienen— veleidades con la ordenación de las palabras... Otro de los temas fue el mismo Miller como lector, incluso llegó a escribir un curioso libro, por momentos magnífico, sobre la importancia de los libros en su vida. Felizmente sus lecturas fueron poco académicas. Leyó regido por el azar y el instinto de



sus elecciones. Leía, podríamos decir, de manera analógica. Hijo de un barrio judío de Nueva York, sentía una gran admiración por las lenguas. No es que él fuera políglota; apenas se entendía en alemán (un idioma de familia) y aprendió el francés tardíamente. Pero tenía debilidad por la gente que habla lenguas exóticas.

La correspondencia de Lawrence Durrell/Miller produce una gran exaltación vital e intelectual. Difícilmente encontraremos una dosis tan alta de ambas cosas en otras correspondencias. Ambos tuvieron una relación distinta con sus obras. Durrell fue reservado, críptico en oçasiones, con tendencia a desaparecer en la geografía. Esto tal vez le venga de sus orígenes transfugas. Nació en la India y fue educado en Dajeerin college y Canterbury college, pero también vivió en Alejandría, Grecia, Londres, París, Francia (Provenza). Miller, aunque en algún período no concedió entrevistas, estuvo muy cerca de la publicidad. Se había convertido en un mito y había peregrinaciones en los años sesenta a Big Sur para conocerle. La fama lo denigró un poco (la fama es equívoca, decía Borges también). La causa de esta mitificación fue algo ingenua y, en parte, debido a la identificación que muchos lectores hicieron del «Henry», personaje de sus obras, y el Henry Miller hijo de las glorias del tiempo y sus ignominias. Yo tampoco me libré de esta fascinación por esta fusión romántica e hice algunas excursiones fetichistas por París y Nueva York. Sin embargo, no tuve la suerte de conocerle, ni siquiera le vi de lejos. No obstante —más literariamente— estuve en Villa Seurat, en la Westerm Union Telegraph Company (entre la quinta avenida y la calle veintidos) donde trabajó cuando estaba casado con su primera mujer, y por último, en la calle y casa de sus primeras aventuras en este mundo, allá en el sórdido Brooklyn.

Haré *milleriana* y lo contaré. Fue un día de invierno de 1979, al finalizar el año. Había nevado semanas atrás y aún se podía ver en las aceras la nieve acumulada, ya algo sucia, como pisada por el tiempo. Mi mujer y yo bajamos andando desde la calle treinta hasta *down town* y una vez allí cruzamos muy lentamente el Brooklyn Bridge. Por un momento, excusadme, yo era Henry Miller mientras, detenido en el centro del puente, veía pasar las lentas aguas heladas del Hudson. Recordé que el Miller de los años veinte estaba escindido entre lo que había sido y lo que sería. Una conciencia lancinada en el desconcierto de sus deseos y negaciones. Ciertamente, como él se encargó de remachar en *El tiempo de los asesinos*, tenía algo del Rimbaud adolescente. Rememoro la caminata por el barrio de Brooklyn a quince grados bajo cero bajo un sol tísico. A un lado y a otro, edificios como pavesas después del incendio, botellas rotas, latas de conservas vacías, hojas de periódicos, tablas, hierros oxidados, piezas de coche, charcos y grasa. De vez en cuando algún coche se deslizaba lentamente. No parecía haber nadie habitando ese mundo. De pronto, al volver una esquina, sentimos el calor de algunas calles inusitadamente populosas: letreros en hebreo, trajes y sombreros negros en los escaparates, hombres con patillas largas a modo de trenzas. Había animación en este lugar (era domingo) y la gente caminaba de un sitio a otro, como si de pronto alguien hubiera dado cuerda a todo aquello. A varias calles

de allí encontramos nuestra buscada avenida Driggs. A principios de siglo en esa zona vivían judíos, alemanes, polacos e italianos. Los judíos aún vivían a pocas calles de allí, pero las calles de Miller estaban habitadas, por lo que pudimos observar, por puertoriqueños y cubanos. Respiré hondo con una cierta tristeza y pensé en aquello que cuenta Miller de su primer recuerdo de la vida: una rata congelada en una alcantarilla. Pronto llegamos al 662: una casa aislada por dos solares baldíos. La casa de Miller es de tres plantas, de color rojo. En la planta baja hay una tienda que, como tantas otras de esa misma calle, tiene colgado el letrero de *tailor*. La casa tenía aspecto de abandonada y ni siquiera había una placa recordando a Miller. Mejor así. Nos sentamos en los escaloncitos de la entrada y miramos la calle azotada por el viento, el frío sol de diciembre y la rara soledad de todo aquello. Más que calle parecía un esqueleto. Sentí una pena indescriptible, tal vez un tanto ridícula. Cristina me indicó con cierto júbilo que venía un taxi y se apresuró a levantarse para detenerlo. Nos montamos en él y no volvimos la cara, tal vez por miedo a que todo aquello se lo tragara la misteriosa luz de esa tarde. Sin duda pensábamos que no existía *el lugar* salvo en nosotros mismos. Mientras íbamos hacia la quinta y la cuarenta y siete, donde conocíamos un excelente bar francés, pensé en el Henry de sus libros y en quien los había escrito, y comprendí que no es el viaje sino el viajero quien hace el camino. Al entrar en el bar un calor inesperado nos acogió. Pedimos una buena botella de bordeaux, un poco de queso, y mientras bebíamos y comíamos recordamos la vida tentacular y apasionada de Henry Miller. Aquel puente había dejado de ser un paréntesis: como toda verdadera obra, sus libros habían unido las dos orillas, haciéndonos pasar de un lado a otro. Entre uno y el mundo, entre lo uno y lo diverso, fluyen las aguas del tiempo, y ese tiempo está presente en la obra de Miller. Todos esos libros, de muy distinto valor, tienen algo en común: es el testimonio de una vida verdadera, de alguien que pasó por este mundo viviendo. No es poco en un siglo de fantasmas.

«Larry, muchacho»

Y después de esta incursión poco crítica, paso al volumen de la correspondencia entre Durrell y Miller[2].

Publicado en Estados Unidos en 1988, este grueso volumen editado por Ian S. MacNiven recoge una cuarta parte de la correspondencia entre 1935 y 1980. La anécdota detonadora fue el ejemplar de *Trópico de Cáncer* que cayó en las manos de Durrell en un lavabo público de Corfú... El escritor, ¿inglés?, resultaba exótico a Miller: «Nací en la India. Allí fui a la escuela, bajo el Himalaya. Los recuerdos más hermosos, un breve sueño del Tíbet hasta los once años». Impresionado por su lectura, Durrell escribe una carta apasionada al gran aventurero de Villa Seurat. Aquí comenzó una hermosa amistad de dos hombres que, a pesar de pasar la mayor parte de sus vidas en países muy distantes, no dejaron de estar cerca y de escribirse una voluminosa

[2] Cartas, Durrell-Miller 1935-1980. *Edición de Ian S. MacNiven, traducción de M.ª Faidella Martí. Ed. Edhasa, Barcelona, 1990.*



correspondencia que duró hasta la muerte de Henry Miller en junio de 1980 a la edad de 88 años. Durrell fallecería en 1991 cuando contaba setenta y nueve años. Leída en su conjunto, esta correspondencia es algo más que el intercambio de ideas, anécdotas, apelaciones y respuestas de dos amigos: es el testimonio de dos vidas, de trayectos fulminantes (aunque duraderos), densos y ligeros, de los cambios que fueron dando sus caracteres y de las orientaciones que adoptaron estos espíritus singulares. ¿De qué hablaron durante cuarenta años? De la publicación de sus libros, ese fue uno de los temas: editores, críticas, traducciones, de los amigos comunes, de estados de ánimo... Cuando se desató la guerra mundial, Durrell se quedó en Grecia, Chipre y otros lugares; Miller se fue a Estados Unidos y deambuló por California hasta que se estableció en Big Sur. No quería saber nada de la guerra: el hombre le parecía absolutamente absurdo y sólo un caos profundo, de todas las partes, podía llevar a una situación así. Su individualismo le llevó a no comprender lo que pasaba (cosa nada fácil, por otro lado) y a condenar en bloque. Hasta entrado los años sesenta, en cuanto había tensiones políticas creía que se iba a desatar otra guerra. Ni la historia ni las ideas políticas fueron su fuerte. Tenía un extraño odio a Inglaterra y a Francia debido, entre otras cosas, a la voluntad colonizadora de estos países. No menor fue su crítica a Estados Unidos, aunque más penetrante, como puede leerse en *La pesadilla del aire acondicionado.* Creyó, antes de que comenzara la guerra, que Hitler no era peor que el resto de los políticos, salvo en su ausencia de tacto. La avidez económica de las grandes potencias (gran producción con mercado colonial, a diferencia de Alemania que carecía de un mercado tan amplio) le hacía comprensible, durante un tiempo al menos, la rebelión de Hitler y sus amenazas. Aunque no fue comunista, no vio con malos ojos a los rusos, a diferencia de Durrell que vio en el comunismo la mayor peste política de toda la historia, y afirmó esto que luego iban a pensar algunos penetrantes politólogos, que el comunismo era una enfermedad de los intelectuales. Durrel vio más claro en política, entre otras cosas porque la vivió más de cerca. Miller, aunque intuitivo, y a pesar de ser extremadamente urbano, tuvo poca conciencia de la historia, aunque sus apreciaciones generales fueron transformándose en la dirección de Durrel. Pero Miller, hay que decirlo, no pensaba políticamente sino en términos morales y espirituales. Las cartas de Durrell son más ordenadas y descriptivas: en muchas de ellas describe el paisaje, lo que está viendo, con una prosa magnífica que nos recuerda a su poesía y las páginas de algunas de sus novelas. Sorprende la interioridad con la que Durrell realizaba su obra: dice que está escribiendo esto o lo otro, pero es difícil saber cómo qué es lo que le preocupa realmente. De pronto comienza a editar *El cuarteto de Alejandría* y el mismo Miller queda sorprendido porque no sospechaba que estuviera escribiendo algo así. Durrell le escribe a Miller lo siguiente en relación a esta obra: «Cuando estén terminados los cuatro, se fusionarán, espero, con la precisión de un mecanismo y la obra íntegra "flotará" como un móvil de Calder». De vez en cuando hay referencias a Anaïs Nin, pocas, nunca extensas. Durrell se suele quejar de la idea que ésta tiene de él, de sus recelos; Miller, que debió decidir no hablar demasiado de ella, desde su

ruptura, no parece muy contento con el rumbo que siguió su vida: «Sí. A. N. es realmente sorprendente. Aún se está recuperando de la operación, pero tiene la voz fuerte. Por qué «niega» a Hugo, que se ha portado tan bien con ella, es algo que nunca he podido comprender. Pero hablando de «defraudadores», ella se lleva la palma. Somos afortunados de que no se meta con nosotros, ¿no crees?». Creo que este párrafo de Miller indica algo de cómo había variado su visión de la autora del *Diario.*

Ambos, a lo largo de todos estos años, tienen numerosos amores, pero, sobre todo en lo que se refiere a Durrell, resulta difícil saber cómo son sus mujeres: él que se preocupó tanto por la naturaleza del amor. Miller tampoco es pródigo en presentaciones, a pesar de que en sus novelas hizo retratos de algunas de las mujeres que amó. Sin embargo, habla de enamoramiento, sobre todo en sus últimos veinte años para, finalmente, afirmar que la revelación del amor es lo que verdaderamente importa. No duda en darle a Durrell algunos consejos, y puede deducirse de esta correspondencia que Durrell era en ocasiones algo violento con sus mujeres. Pero dejemos este chismorreo. No se puede buscar en estas cartas una pintura de los artistas de su tiempo, ni europeos ni americanos: Durrell fue lector menos subjetivo que Miller, un lector más ordenado, que fue madurando sus opiniones (puede seguirse las opiniones tan distintas que tuvo de Eliot, admirándolo finalmente como hombre y poeta). Miller llega al salvajismo: su visión de Eliot, por ejemplo, es absurda, aunque también llegó a valorarlo algo más como persona. Entiendo que un hombre de su vitalidad, de su autenticidad, viera en Eliot a un pusilánime, («calvinista de cara enjuta») pero es pueril su valoración de su poesía. Durrel, aunque luego cambiaría de opinión, le escribe a Miller lo siguiente (1936): «*La tierra baldía* me hace pensar en esos folletos que exhorta a los aprendices de culturismo a no masturbarse»). Las diatribas de Miller en relación a los surrealistas, con tener algo de razón, es también chata. El chico de Brooklyn llegó a París con voracidad y un ligero complejo de inferioridad cultural, y no supo entender, ni entenderse, con Breton, Pound, Hemingway, Orwell, ni con los ensayistas y filósofos franceses de su tiempo. No había razones objetivas para ello, salvo que el mundo de Miller era, a su modo, demasiado peculiar y sus exigencias estéticas y filosóficas, excesivamente personales. Sin embargo, admiró durante muchos años a Celine, y siempre a Blaise Cendrars. Era un hombre en una situación extrema y difícilmente podía mirar a su alrededor sin que esa mirada no estuviera repleta de sí mismo. Tal vez si lo hubiera hecho no habría escrito su obra. Por otro lado, no lo necesitamos: dentro llevaba su propia exterioridad, y esto lo salvó. No dejó de crecer en ningún momento y creo, en contra de la opinión de muchos, que al final de su vida llegó a ser un gran hombre, yo diría un verdadero sabio, pero ya apenas si escribía, aunque en sus últimos años pintó un buen número de acuarelas, algunas de ellas de un cierto valor.

Es difícil decir quién era Miller por aquellos años, qué quería, cuáles eran sus ideas sobre el arte y la vida. Siempre se interesó por las regiones, y el budismo zen le atrajo desde su juventud hasta el final de sus días: no era un erudito en esta materia, pero sí un lector activo que podía entender, en su propia piel, a Chuang Tzu. Su



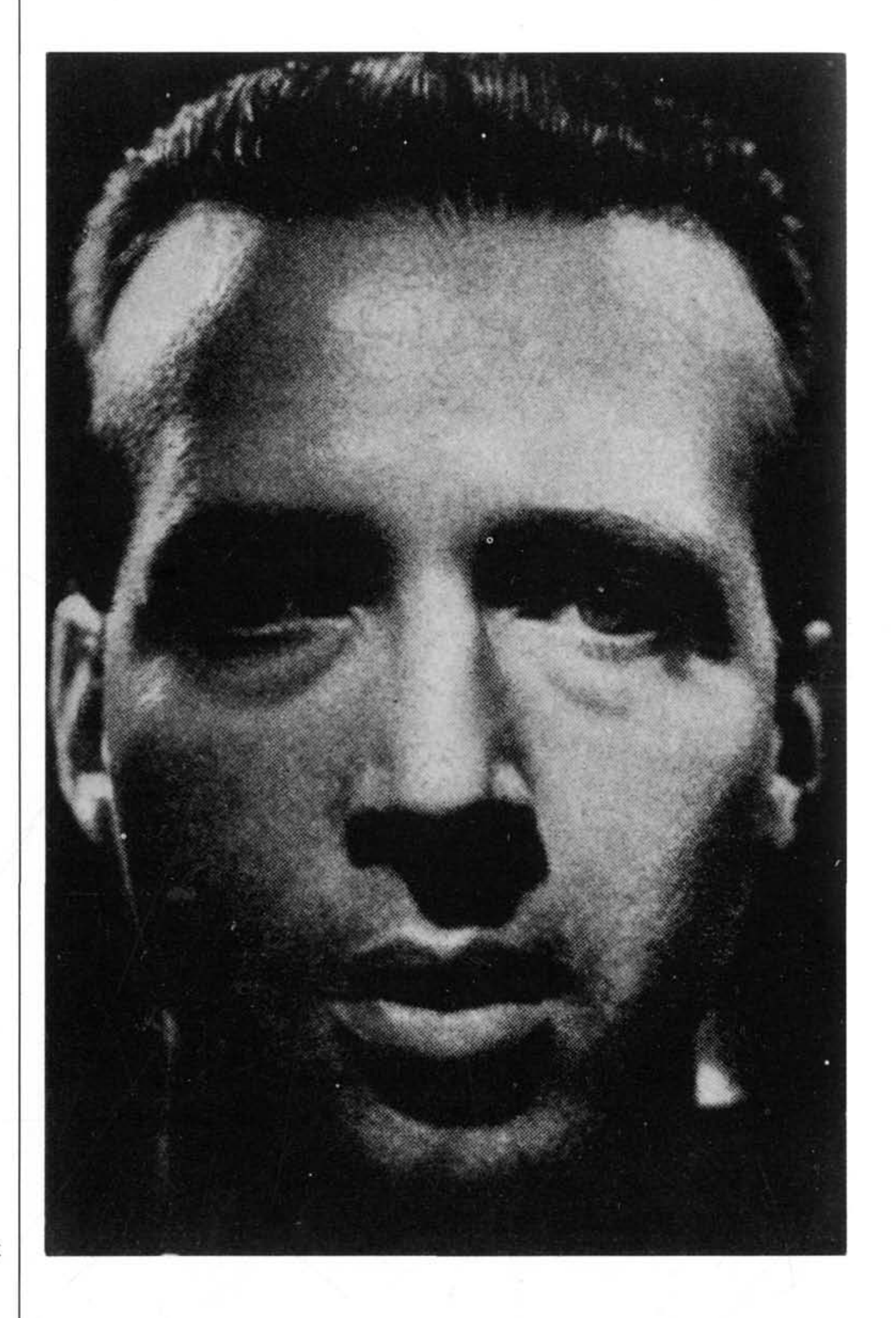
gran sentido del humor no fue ajeno a esta comprensión. En el budismo zen vio, no un sistema sino un fluido de paradojas, un mundo inesperado en el que el hombre atendía a un saber no ajeno a la naturaleza, una rara combinación de la acción y la no-acción, el silencio y la palabra. Las ideas de cambio, transformación, revelación, le hacían saltar la imaginación. No era el hombre histórico lo que en realidad le interesaba sino las tribulaciones de la naturaleza humana en la búsqueda de sí misma. Solía decir con humor que siempre quiso ser el chino que llevaba dentro.

Miller pensaba que la novela no debía ser forma, al menos en el sentido en que la entendieron Flaubert o Zola. «En lugar de utilizar el material mineralógico de los adoradores de la forma —le dice a Durrell hablándole de *El libro negro,* pero se le puede aplicar a él mismo—, usted emplea la materia plástica y viva de la matriz». Aunque esto operó en muchos sectores de su obra vivificándola, creo que en otros convirtió su obra en una distensión de relativo valor. De hecho, los mejores momentos de su obra tienen forma, emanan su propia estructura. Pero Miller quería escribir con una libertad absoluta, casi como si alguien quisiera escribir sin palabras: pero no es posible, el gran secreto del arte es encontrar la libertad dentro de la forma. No de una forma establecida, sino de aquella, sea cual sea, que permite a los signos alcanzar una capacidad extrema de significado y significante, de juntura entre lo que se expresa y la manera en que aquello se hace. Eso fue lo que consiguió hacer en muchos momentos de los *Trópicos,* de *El coloso de Marusi, La crucirfixión rosada* y *Primavera negra.* Fue un escritor que siguió una tradición rabelaisiana y cómica, unió el drama con la carcajada, la confesión con la máscara. Miller quería narrar por encima de todo, como si pudiera inventar y mantener el mundo a través de la palabra. Junto a su extrema necesidad de contar su vida sintió una necesidad no menos honda de comunicarse. Debe ser el escritor de este siglo que ha escrito más cartas (se calcula que más de cien mil). Y muchas de ellas se confunden con sus narraciones. Miller toma la voz, y el mundo, el de su imaginación literaria, comienza a levantarse y a existir: lo mantendrá en el aire mientras alguien esté vivo, aunque no se lean sus libros, aunque nadie se acuerde ya de él. A mí me da la impresión de que a Miller se le seguirá oyendo aunque no sepamos que es Henry Miller quien está hablando. Y no voy a tratar de explicar cómo puede ser esto: no hago crítica literaria ni historia de la literatura. Por último: Miller y Durrell hablan frecuentemente de vinos y comidas con verdadera fascinación. En una de las cartas, Miller le da la receta de un combinado que acaba de probar y aprobar. Con él les deseo a los dos, estén donde estén, la salud que tuvieron cuando andaban por este mundo: «Gin, Dubonnet y Cinzano, a partes iguales».

Juan Malpartida

«Pintar es conceder a lo de fuera
todo cuanto en lo dentro se desvive.»

Cirlot



Juan Eduardo Cirlot



Pintura en la poesía de Juan Eduardo Cirlot

A Julia Barella

Tengo entre las manos un extraño libro. Lo componen doce sonetos impresos sobre un duro y rugoso papel, cuyos cuadernillos plegados no han sido siquiera cosidos. Se trata de *El poeta conmemorativo* que Juan Eduardo Cirlot dio a las prensas en Barcelona y en 1951 para reunir, como el título sugiere, algunos homenajes cuyos tributos le habían seducido. En la última página consta la firma autógrafa de Cirlot y el anuncio de la escasa tirada, reducida a cincuenta ejemplares. Como otras veces, la edición está extremadamente cuidada, reservados los cortes del papel sobre el que se estamparon los sólidos tipos bodoni. No en vano, este libro pertenece a la colección *El libro inconsútil* y su publicación salió de las manos que atestiguan el esmero de la imprenta, las de Jõao Cabral de Melo, *impressor,* quien por esos años desempeñaba algún cargo consular en Barcelona y dedicaba parte de sus ocios al juego tipográfico.

No sé en qué ocasión cuenta Joan Brossa como conoció a Jõao Cabral en 1949, a través de Rafael Santos Torroella, pero lo que sí parece seguro es la influencia que el diplomático y poeta brasileño ejerció sobre él y sobre Tápies, en pleno despegue del «Dau al Set» y tras prolongadísimas conversaciones que condujeron a un cierto abandono de la inicial estética practicada por ambos, de marcado tinte hermético-postsurrealista, para abrir caminos de mayor compromiso histórico y social que probablemente adeuden su inclinación realista —frente al magicismo anterior— al marxismo de Cabral y a aquellas largas charlas. El propio Cabral presentó el libro de Brossa *Em va fer Joan Brossa* (Barcelona, Cobalto, 1951) con un prólogo en el que insistía sobre el nuevo rumbo, acaso inspirado por él mismo, que rechazaba el formalismo de la vanguardia —«la magia de cartón piedra»— en pos de «hacer regresar el arte al tema de los hombres». «Este libro de Joan Brossa reúne los primeros pasos del autor en el sentido de realizar una poesía ampliamente humana. Más ampliamente humana, es decir: con el enorme tema de los hombres», venía a decir Cabral sobre el libro en el que Brossa iniciaba su deriva en un momento en el que Tápies comenzaba a adentrarse en otros territorios con pasos que guardan alguna semejanza.

Pues bien, entre las doce composiciones del librito que vuelvo a hojear, hay una dedicada al estío; cinco a Heráclito, que dan fe de la advocación presocrática del autor; dos a Giocasta Kusrow; tres a Homero y la última a Salvador Dalí. Algunos temas de Cirlot recurren, se cuelan una y otra vez entre los versos. Con respecto al tercero de los homenajes podemos recordar cómo, tras descubrir el crimen a que le había llevado la fatalidad, Yocasta, la madre de Edipo, se suicida, y Edipo se arranca los ojos, como a través de la leyenda clásica hemos aprendido a pesar que desde entonces casi todos los demás elementos de la tragedia bailan con una multitud de variantes. Unos años antes, el poeta había escrito *En la llama*, uno de los libros donde se recogen algunos de los poemas fundamentales de su obra y, entre ellos, «El Salmo de la batalla», que comienza precisamente con el verso «Ha llegado la hora de arrancarme los ojos». El libro reunía diversos poemas que giran en torno a la figura de la mujer, al seno oscuro y terrible que es, a veces, el de la muerte y, en ciertas ocasiones, en torno más directamente, de la madre. El que cierra *En la llama* es otro salmo, «Salmo de la desolación» y en él se repite aquel verso para después concluir: «Yo soy el más culpable, dejadme junto al muro:/ Ha llegado la hora de las lamentaciones». También un buen amigo de Cirlot en la Barcelona de los años cuarenta, Julio Garcés, estamparía sobre la primera versión de uno de sus mejores poemas, «Pájaros tristes», otra dedicatoria parecida, esta vez a Giocasta Corma.

No he podido evitar la sugestiva divagación a través de la tragedia tebana a que invitaba la alusión a la madre de Edipo y esposa de Layo. Pero volvamos a nuestros pasos. No es ese el soneto al que, dentro de los agrupados en *El poeta conmemorativo*, nos vamos a referir. Se trata ahora del último de ellos, el dedicado a Salvador Dalí. Y es que quien dedicara casi toda su vida a recorrer los intrincados roleos del arte de su tiempo y de otros tiempos; quien escribiera el «Diccionario de los Ismos», «La pintura abstracta», «El informalismo», «El mundo del objeto a la luz del surrealismo», «El estilo del siglo XX»,...; quien nos dejara algunos de los libros imprescindibles sobre algunas de las imprescindibles figuras del arte moderno y contemporáneo español («Miró», «El arte de Gaudí», «Significación de la pintura de Tápies», «Picasso, el nacimiento de un genio»,...); quien, en fin, fue compañero y amigo de los artistas de la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta y formara parte con algunos de ellos del histórico grupo «Dau al Set» (Brossa, Arnau Puig, Tharrats, Ponç, Tápies y Cuixart, Barcelona, 1948) no abundó, sin embargo, en la mención de referencias concretas a esta actividad y a estos nombres en el otro misterioso territorio por el que sigilosamente iba avanzando su poesía. Quizá ese soneto a Salvador Dalí sea la única alusión explícita a un artista contemporáneo que incluyera Cirlot en la selva de alusiones, indudablemente acrónicas, que puebla el escenario majestuoso de su poesía. Bueno, la única no. Veremos los poemas dedicados a la pintora Montserrat Gudiol y también la «Oda a August Puig». Pero este soneto a Salvador Dalí describe un yermo particularmente querido para algunos surrealistas que no abandonaron la descripción figurativa de la imaginación visionaria, como Dalí y, por supuesto, como

el más paradigmático pintor de las dormidas y desoladas playas surreales, Yves Tanguy: «... en los grandes paisajes calcinados/ (...)/ En las planicies secas y desiertas,/ en los osarios desencadenados,/ en los cielos agudos y parados/ sobre las planetarias costas muertas». Ese mundo de «latencia total» que es como Breton, el juez, caracterizó el representado por Tanguy, recuerda fielmente el paisaje premonitorio de una edad futura, posterior a un gran desastre, a la última guerra tras la que el universo es el pleno sol cegador que calcina los huesos rotos y los campos yertos de la visión apocalíptica. El surrealismo, así, introduce en la muerte, que «es una sociedad secreta», como se complacía en afirmar el propio Bretón en el *Manifiesto* de 1924. El surrealismo recoge el testigo del romanticismo postrero, la fiebre de Nerval («El sueño es una segunda vida») y la efusión de la imaginación y de la fantasía en la vida real, asolada por aquel Gran Desastre. El surrealismo es el último nombre, quizá, del arte que refleja un mundo de la conciencia ofrecido a la representación de la vista, la última máscara de la imaginación tras desprenderse de Dadá y antes de que fuera arruinado por la crítica y los medios instrumentales de su quehacer, como ha ocurrido, a la postre, hasta atrofiar cualquier brote original de la tarea artística en el siglo XX. El más poderoso, el más vivo en su muerte de los movimientos contemporáneos.

En el soneto de Cirlot a Dalí se rinde homenaje a esa representación clara, a esa figuración exacta de un mundo último. Breton, no obstante, dispondrá el anatema, más amigo ya del espíritu del siglo que del espíritu sin siglo del surrealismo y desterrará la obra de Dalí, «desfavorecida por una técnica ultrarretrógrada (vuelta a Meissonier) y desacreditada por una indiferencia cínica con respecto a los medios de imponerla». Es obvio que a Breton le preocupaba, sobre todo, los medios de imposición. Ese es precisamente el espíritu del siglo, no el vuelo de la imaginación fuera del tiempo que alentó el alto territorio de los aires surrealistas.

De la filiación surrealista de Cirlot se ha escrito también lo suficiente. En la nota biográfica, sucinta y seca, que quizás él mismo escribió y que acostumbra a aparecer en las recopilaciones de sus versos (Nacido en 1916. Estudios en los Jesuitas. El maestro Ardevol le introduce en la música. En los años cuarenta y cincuenta toma contacto con el surrealismo y el simbolismo,...) se atribuye su bautismo surrealista a la estancia en Zaragoza y a su amistad con Alfonso Buñuel. ¿Quién es Alfonso Buñuel? Hermano de Luis y nacido en la capital aragonesa, Alfonso Buñuel es pintor, cuya carrera se divide en el antes y después de su periplo parisino. De allí volverá deslumbrado por los *collages* de Max Ernst y dedicará su obra a la minuciosa elaboración de imágenes alucinadas, compuestas por una taracea de materiales de muy diversa procedencia que se ensamblan en aquella técnica en la que Ernst sobresalió como fundador, al menos del característico modo en que se manifiesta el *collage* surrealista. Max Ernst fue también «despedido» por Breton en 1957. Por su parte, Alfonso Buñuel, sin apartarse un ápice del sendero marcado por Ernst, forma parte de la breve nómina del *collage* español, junto al vasco Lekuona y a la faceta dedicada a este procedimiento en la obra del más particular de los tres, el mismísimo Benjamín Palencia. A otra

guerra pertenecen los delirios, deliciosos y también febriles, de los carteles que en 1927 compusiera Ernesto Giménez Caballero.

Hay algo en el surrealismo que lleva a Cirlot a darle cobijo bajo el techado de su poética. Aún más, a encontrar en el horizonte alumbrado por él, piedra de toque y losa precisa sobre la que tañer su canto. Ese surrealismo es aquel cuya disparidad de elementos asociados no se resuelve en un resultado fragmentario ni en un proceso automático debido al abandono de los hilos de la conciencia, ni en una homogeneización de esos mismos elementos por la mano de la arbitrariedad. Diríamos que en Cirlot se produce una inversión del plan surrealista. Una traición, hubiese dicho Breton, como la de Dalí y la de Ernst, como, al cabo, la de Tanguy. El fondo abisal de los sueños es llevado a la superficie de la obra —a su voz— por un rígido brazo guiado por la conciencia y por el pensamiento. Nada más lejos, hablando de caracterizaciones de la modernidad vanguardista, que el rompecabezas de Joyce, del de Eliot, del proteico camaleón picassiano, de Stravinsky o de Satie, con los que Mario Praz componía el gran cóctel de la primera mitad del siglo. En Cirlot no hay un abandono de los frutos de la analogía al juego estéril de la nada. En Cirlot hay pensamiento, un pensamiento y una idea que incesantemente empujan al artista a la elaboración morosa y detallada de un mundo grávido y compacto. En Cirlot hay conciencia e intención precisa. Hay, por decirlo de manera más antipática, una emergencia del contenido.

Alejado de la crítica ideológica de Breton —más bien en sus antípodas—, de la solemnización del desvarío dadaísta, de la huida o ausencia del significado sustituido por la presencia sorda y yerta de la materia, en Cirlot hay un pensamiento que es pasión por la figura, que es búsqueda —*quête*— de una figuración. Ahora recordaremos el soneto dedicado a Montserrat Gudiol, hija de José Gudiol, quien figura en el reparto de introductores de Cirlot en las varias sabidurías, en este caso en el arte medieval, poema publicado en 1971, igual que la «Oda a Montserrat Gudiol», «pintora de una figuración interior», en la que Cirlot acosa y acecha una definición de la pintura, enumera una serie de posibles formulaciones conceptuales sobre la tarea del pintor. Del largo poema se pueden entresacar versos como estos:

> Pintar es sollozar sobre la rosa
> blanca contra los muros que no mueren.
> Pintar es arrancarse de los límites
> y perderse en las brumas del anhelo
> ...
> Pintar es renacer donde las brisas
> harán con las estrellas un destello
> ...
> Es convertir en zonas de belleza
> las aterradas floras del espacio
> ...
> Pintar es alumbrar lo necesario
> ...
> Pintar es conceder a lo de fuera
> todo cuanto en lo dentro se desvive



...
Pintar es enterrar en unos lienzos
la voz de los suplicios (...)
Pintar es entregar lo que se entrega
...
Pintar es lamentar que con lo eterno
el tiempo no se sume y con lo amado.
Pintar es estar triste como el cielo
en los ocasos grises que palpitan
...
Pintar es desgarrar la consistencia
con que lo real parece ser de veras.
Pintar es implantar la eternidad
en lo que se deshace y desvanece.
Pintar es compasión ante lo que
parece ser el ser siendo tan sólo
niebla que se concentra y se desune.
Pintar es desgarrar y es congregar.
Pintar es transmitirse, haber quemado
todo cuanto no puede persistir.
Pintar sobre la rosa es sollozar
y fundarse en las brumas del anhelo.

En este poema se encuentran claves suficientes para dar con el lugar en el que la poética de Cirlot y sus ideas sobre la pintura se abrazan. El punto en el que su verdadera concepción del arte y su más entrañada y personal vocación lírica se encuentran. No será fácil dar con ello mediante el rastreo de su obra crítica, por más que una y otra vez esté su trabajo salpicado de iluminaciones poéticas o mezclado con ellas, ni a través, en el polo opuesto, de sus estudios de simbología histórica, nacidos precisamente de la vocación arrebatada de su poética. En muy escasas ocasiones, y este poema es una de ellas, la poética de Juan Eduardo Cirlot se manifiesta explícitamente sobre otro arte que, sin embargo, reclamó una parte muy importante de su tiempo y su dedicación hasta el punto de que el nombre del poeta ha sido y quizá siga siendo ante todo, el nombre de un crítico de arte. «Pintar es arrancarse de los límites». Esos límites son los de la cotidianeidad, los de la «casivida», los del mundo muerto e inmóvil, los de la Gran Noche desolada que ha abierto un hondo y radical abismo, una ancha escisión entre los petrificados paisajes de la vida muerta y el canto que resuena en el interior de su cerebro vivo, como él mismo atestiguó en el final de «Un poema del siglo VIII». «Pintar es conceder a lo de fuera/ todo cuanto en lo dentro se desvive». Se plantea aquí la médula del conflicto que ha dado lugar a las vías por donde durante siglos circuló la metafísica occidental. La rotunda separación de la exterioridad y la interioridad, la apelación que la filosofía ha establecido primero a una idealidad presente (que culmina en Hegel) y luego a una idealidad ausente (Heidegger), con el fin de salvar la realidad amenazada por las contingencias de la muerte, es el territorio conceptual del que parte el pensamiento de Juan Eduardo Cirlot. Salvar lo de fuera, salvar la realidad exterior, la vida, por su advocación a una instancia superior espiritual que en Cirlot y en su tiempo ya es ausencia, es el

cometido del poeta y del pintor, la tarea agónica que le convierte en héroe. Su método será, pues, el de la interiorización del mundo mediante la que quedará borrado el abismo separador.

En la «Oda a Montserrat Gudiol» el anhelo de esta figuración interior tiene una formulación expresa y determinante. ¿No fue este el anhelo de Rilke? ¿No es Rilke quien, soplándonos al oído el mensaje heideggeriano, nos va a dar la pista del pensamiento y, más concretamente, del pensamiento estético —del gusto artístico— de Cirlot? Rilke, en quien se encuentra el deseo esencialista del *ser* de Heiddegger, del «ser para la muerte» construye sus figuras —sus ángeles y sus héroes— no sometidas a los dictados del «mundo interpretado», sino a la pura acción más allá —o más acá— del bien y del mal que atraviesa la corriente entre los reinos de los vivos y los muertos que ya no están separados. Ese ser es la instancia superior que Occidente construyó para salvar la vida sometiéndola, sin embargo, como en su crítica recuerda Emmanuel Levinas, a una totalidad ajena, separada, radical y definitivamente perdida. Perdida en el tiempo, rastreada en los fragmentos y ruinas que encuentra la memoria. Y perdida antes de nacer a la muerte viva, hasta que encuentra en la obra su prolongación y en su sucesión humana, como si de un purísimo barroco se tratara, el signo de una eternidad. Quien a su padre dice: «Sabes que tengo espadas, pero están/ tan muertas como yo...», dice a sus hijas y a su mujer: «Así me sobrevivo en mis tres rosas».

Queda su voz y su obra. La voz que pronuncia los nombres crea el mundo. Cirlot dedica varios poemas a Orfeo y precisamente en el «Canto de la vida muerta» —«¡No es la muerte! ¡La muerte era la vida!»— el poeta entona el homenaje al misterio.

> Yo soy el extirpado de los tiempos,
> el arrancado en vilo de la vida.

El poeta está arrancado, perdido, está fuera de aquella totalidad anhelada, y de su dolor, de su amor y su carencia nacerán, paradójicamente, el canto y la acción, su movimiento y, con ellos, el larguísimo poema que dedica a una figura, a una representación que como la de cualquier mito es de antes y de después y de ahora, a un cuerpo que es encarnación de la voz y conclusión del proceso de la interiorización de su deseo. Una figura que es el vellocino alentador de su búsqueda, disuelta al final en un sueño. Se llamó Eurídice. Se llamará Bronwyn, Daena.

Esa búsqueda que emprende Cirlot es la búsqueda del sentido, se hubiese dicho hace veinte años. Del sentido corporalizado, carnalizado y, sobre todo, visualizado en una figura. Y la búsqueda del sentido es la búsqueda del ser, vendrá a decir en sus «Sueños». «Pero el ser carece de sentido porque ya tiene la totalidad del ser». Este es el sentimiento propio, me complace insistir, del individuo extraño a la totalidad, protagonista del idealismo desde Platón a Heidegger. El que dio lugar al existencialismo y el que trató, como antes recordaba, de poner en duda Levinas en su *Totalidad e infinito.* La tarea del artista, de Heidegger, de Rilke y de Cirlot es la interiorización de la totalidad en la que cree y a la que persigue hasta que se borre la distancia,



final del proceso tras el que emergerá una nueva y antiquísima región fuera del tiempo donde viven los seres de una figuración espiritual. La vida es carencia y el amor el signo manifestado de esa carencia a través de deseo. Sea como sea, en esas está Cirlot. «El arte es necesario —dirá— en la medida que facilita sucedáneos de ciertas de nuestras carencias dominantes». La vida es carencia, por eso es dinamismo. En cierto modo es el pensamiento más opuesto a cualquier clasicidad. En gran medida, la devoción de los románticos visionarios, de sus discípulos, los surrealistas, del simbolismo con cuya estética indudablemente comulga Cirlot, y, en general, de todas las fugas a mundos perdidos o anegados en las nieblas del tiempo, corresponde con clara simetría a este pensamiento de la separación y de la ausencia, de la esencia y del ser que se refugia en lo maravilloso y en el sueño tras su desaparición de los campos de la historia, del espíritu, única esperanza para la recuperación de la arcadia aquella. Porque, después de todo, ¿hay finales de la historia antes del idealismo romántico? ¿Hay espíritu —en su problemática y poco pudorosa reunión con la estética— antes de Hegel? ¿Hay estética?

No en vano, el poeta Juan Eduardo Cirlot, aún correspondiendo del modo más ceñido con su gran secreto de poeta isla, de poeta extraño, raro, compartió, aquí y allá, algunas preocupaciones con otros poetas y, muy extremadamente, lo que no son sino angustias de su tiempo. No es de extrañar que los *Nueve Cantos a Diana*, del Ridruejo de los primeros años cuarenta, sobrevuelen recurriendo en tres motivos, *Intimidad*, *Figura* y *Ausencia*, y que en las *Elegías*, escritas a la sombra de Hölderlin y de Rilke, se encuentren versos que pudiéramos haber encontrado perfectamente en Cirlot:

> Porque la Edad de Oro, cuando se ha desterrado del tiempo
> espera en el espíritu a que el hombre regrese
> y como una secreta y mágica armonía
> va vertiendo a sus formas cuanto en el mundo yace.

Ridruejo, quien escribió algunos poemas dedicados a la pintura, a la de Pancho Cossío, a la de Palencia y a la de Tápies, conoció a Cirlot en Barcelona y así lo recuerda César González Ruano en su *Nuevo descubrimiento del Mediterráneo.* Y Carlos Riba, cuyas *Elegías de Bierville* son aproximadamente del mismo tiempo que las de Ridruejo (el momento en que comienza la producción poética de Cirlot) y en las que el traductor que fue de Hölderlin y de Rilke agota las posibilidades líricas de un pensamiento obsesionado por la memoria, por la Arcadia perdida y por el origen, por Orfeo, por el ser y por la esencialidad, en cuya ocasión de manifestarse reside la sospecha de una esperanza que calma la angustia de la huida de los dioses. Rilke, Ridruejo, Riba, buena tríada de poetas para invitarnos a dar vueltas al mismo fonema que comienza sus nombres y a la juguetona posibilidad de un cirlotiano poema aliterativo. Esta filiación en las amistades por Rilke no viene, por fin, sino a cuento de establecer un cierto *Zeitgeist* que inspiró a ciertos poetas coetáneos españoles y que modifica la situación de Cirlot mitigando su aislamiento, o mejor, el aislamiento de

su poética, pues que su nombre y su poesía anduvieron y andan aislados permanentemente. Todo resurgimiento de Cirlot es siempre relativo.

Ya podemos decir que el pensamiento del poeta Cirlot es, pues, el siguiente: «Estoy apartado, desterrado de la totalidad. Mi alma siente la carencia de lo que, en definitiva, es la vida. Esta carencia espolea al deseo, signo de mi amor, y me lanza a la acción de la que mi voz es testimonio y mi canto la espada que sesga la cabeza de la discontinuidad y la separación. Por ellos voy a la búsqueda de la vida que eternamente renace de la muerte donde ha encontrado el seno de su sueño y su ocultación; donde espera continuamente anhelante y entregada a la fe en su resurrección. En ese camino sólo encuentro restos, ecos, vestigios y ruinas de ciudades perdidas, de batallas olvidadas que resuenan en su música olvidada y en la interiorización de mi espíritu; fragmentos que son muerte también, muerte y, sin embargo, materia en la que yace el mismo espíritu de la totalidad, solícito a mi voz y a mi brazo a través de los cuales volverán aquellos a su ser, a su centro radiante y a su vida».

En este pensamiento late el acervo de aquella línea del pensamiento metafísico occidental de la que hablábamos. Con él, el sentimiento idealista y romántico por la huida de los dioses y de la *antigua edad*. Con ellos, Heidegger, la interiorización rilkeana y la búsqueda de una figuración espiritual. Pero, cuidado, como en todo poeta grande, la idea de Cirlot, su pensamiento, no explica su poesía. Es más, su poesía nace del exceso que sus versos y el territorio creado por ellos supone sobre ese mismo pensamiento. Sin él, sin su tensión, su obsesión y su angustia, no hay poesía. La poesía, es obvio, no es el pensamiento. Pero sin pensamiento, no hay poesía. La poesía de Cirlot es, no obstante, mucho más, es un incesante signo más colocado delante de su discurso intelectual, un incesante más que excede la conceptualización del pensamiento. En ese exceso brotan los seres, los nombres, los paisajes, las ciudades, las batallas, los objetos, los cielos y los abismos del universo cirlotiano y en esa misma medida se apartan de la abstracción —puerto de arribada de la actividad intelectual pura y dura— para acabar elevando el majestuoso, solemne e impersonal edificio de una escenografía, dispuesta a ponerse en movimiento y a desatar la emoción de una dramaturgia figurativa.

De modo que Juan Eduardo Cirlot, pese a ser tributario deudor de una corriente de pensamiento que me he empeñado obstinadamente en delimitar, se rebela contra su propio sueño engendrador de monstruos. «Apártate, reflejo de mi mente». Es un poeta. Y como de los grandes poetas no deja a su auditorio mera verbalidad, palabras solas, deja voz y deja un reparto de figuras y un mundo que despliega el poder de su ilusión en el marco teatral de la escena que, si quisiéramos, nada nos diría de su autor. Es, por decirlo con palabras de Cimbelino, el arte que construye «una segunda naturaleza».

Y es que resulta al menos inquietante si no inextricable el modo en que un poeta, dedicado además con éxito notorio a la crítica y a los estudios artísticos, realiza el trasvase de su poética, y en qué medida, al territorio de los criterios a través de



los cuales discurre en el comentario de las obras plásticas. En el caso de Cirlot, cuyas tareas críticas recorrieron el panorama español e internacional de los años cincuenta y sesenta, tampoco es fácil averiguar cuál es la preferencia de su sensibilidad, cuál es, digamos, su *gusto* artístico. A lo largo de su carrera escribió monografías sobre artistas como Salvador Bru, Lucio Fontana, Román Vallés, Cuixart, el informalismo, la abstracción..., en fin, correspondió a las invitaciones de aquel tiempo y de aquel país (y también de aquel momento de inventos pictóricos y de justificaciones críticas con no menos inventiva). Muchas de sus ediciones aparecen con ilustraciones hechas para la ocasión por quienes también fueron sus amigos (portadas de Tápies y Cuixart para *Amor,* 1951; de Miró para *Regina Tenebrarum,* 1966; de Fontana para *Las oraciones oscuras* del mismo año; de Mathias Goeritz para *Eros,* 1949; también de Tápies para *67 versos en recuerdo de Dadá,* etc.). Sin embargo, su poesía, volcada como vemos hacia la visualidad de un *segundo* universo, o mejor, a la visibilidad de figuras, sólo recoge la dedicatoria a August Puig, a Dalí y a Montserrat Gudiol. Poco más. ¿Era la tarea crítica de Cirlot una profesionalización subsidiaria y alimenticia perteneciente a la triste y dolorosa domesticidad que su quehacer poético venía a rechazar y, en resumidas cuentas, a conjurar? Sus afanes de comentarista de la actualidad artística ¿pertenecían, por tanto, a la «casivida», a la vida carencial del hombre Cirlot caído en la precariedad de la existencia cotidiana, de ese «hombre cualquiera y solitario» que es todos los hombres, de ese que va «vestido de gris» y, a veces, «lleva una corbata rosa», de ese «ciudadano inscrito en el cemento» que «sufre como todos las huellas cotidianas», de ese del que habló en uno de sus primeros y amargos poemas? Cuando habla con emoción del arte de su tiempo ¿habla Cirlot de su tiempo realmente o, sea de lo que sea y ante la triste cobertura crítica del acontecer artístico, habla de lo que real y únicamente desea hablar?

Lo cierto es que cuando lo hace a propósito de Tápies, por ejemplo, de lo que habla es de lo maravilloso, de los Cáucasos del alma, de los judíos de las sinagogas y de la iconografía copta. Y aún guardo un artículo dedicado a indagar en la hermandad de dos artistas como Scriabin, uno de sus *faros,* y el pintor Mark Rothko, en el paralelismo entre los sonidos y los colores igualmente *estáticos* y abrazados en la mística ascensión hacia el fuego, «Hacia la llama», que es como se titulaba una de las obras de Scriabin que Cirlot admiraba.

Es obvio también que «Dau al Set» no acabó como empezó. Se ha hecho ya canónica la cita de una anécdota que dio pie a la formación del grupo. Un día de 1946 Brossa visitó una farmacia barcelonesa. Tras abandonar el local, olvidó un libro sobre una silla —un libro sobre Rousseau *El Aduanero*—. Un muchacho, hijo del propietario, encontró el libro y pensó que en la próxima visita de Brossa le presentaría a un amigo suyo pintor, Joan Ponç. Luego de ese primer encuentro ambos conocieron a Foix, a Tápies y a Cuixart. Brossa ya conocía a Arnau Puig y, por último, se sumaría Tharrats, quien imprimiría la revista. El primer número apareció en septiembre de 1948. Sólo más tarde, ya constituido el grupo, se uniría a ellos Cirlot. Wagner, el

surrealismo, la magia; Dadá, el existencialismo, la música vanguardista; Miró, el mundo medieval y, en general, todo aquello que aportando fantasía y misterio significaba una trinchera frente a la grisalla —y la grisura— acercaba a los componentes del «Dau al Set» original y, como no pudiera ser menos, pronto a Cirlot junto a ellos. Pero las cosas cambiaron. A partir de los primeros años cincuenta, Tápies, la figura al cabo señera del grupo, esencializa su pintura, la materializa en muros secos, desnudos, en paredes silenciosas que son su aportación al momento del auge del informalismo. Otros miembros giran también hacia la abstracción rugosa y raspada del barro informal. Quien más, quien menos, a repetirse en sus supuestos y personales logros. Las discusiones sociales e ideológicas comienzan a protagonizar la atmósfera que envuelve su trabajo. En cierta ocasión, se discute si incluir una reproducción de Miró o de Dalí, sobre el que pronto cae la condena. En todo caso, la frescura ecléctica y ambigua que era el campo mejor abonado para los frutos de la imaginación del primer momento se desvanece. Cirlot, embebido en estudios medievales y simbólicos (la primera edición del *Diccionario de Símbolos* es de 1958) va apartándose del grupo (el grupo también va apartándose de él) a medida que las afinidades iniciales pierden importancia y otras preocupaciones más atadas a la realidad histórica empiezan a ser determinantes. Del romanticismo visionario que unió a los integrantes del grupo, de su azaroso nombre que invocaba la posibilidad de una realidad inexistente e inalcanzable, nos ha dejado el tiempo algunas fechas, las que registran el inicio de las trayectorias de Brossa y de Tápies, por hablar de lo que hoy sigue siendo significativo, antes de su definitivo rechazo del ilusionismo formal, del «cinismo» que detestaba Breton. Tampoco a Cirlot, pese a escribir su manifiesto y a recordar en un frontis los veinte años de formación del grupo (1948-1968) incluido en su libro *Anahit*, se le asocia siempre con aquellos convivios.

En cuanto a su dedicación crítica, es raro encontrar colección, revista, simposio o exposición de esos pantanosos años que no cuente con su firma. Pero no está tan claro que sus ideas sobre el arte, que su poética, en definitiva, tuvieran ya arte o parte en el trabajo que le valía la subsistencia.

A fin de cuentas, el poeta que, además de a los artistas ya citados, dedicara otros poemas a Dante Gabriel Rossetti, comentarista que fue de las *Canciones de Inocencia y Experiencia* de William Blake, otro constructor de escenografías apocalípticas; a Wagner, al cabo una narración, un mundo y un drama; a sir Laurence Olivier su poema «Hamlet», en vivo recuerdo de la película de 1948, no recuerda, tras su lectura, materias quietas o abstracciones del subjetivismo intelectual. En su poesía hay más imágenes, teatros y escenas plásticas que en la obra de todos los pintores españoles de ese mismo tiempo que él mismo comentó y que andaban imbuidos del rechazo al ilusionismo, signo de los años. Y más escenas, teatros e imágenes que, como una «segunda naturaleza» viven con vida independiente de su autor, que en la obra de los poetas de su mismo tiempo y lugar. Una película también, «El Señor de la guerra» de Francis Schaffner, dirigida en 1965 con el «escrupuloso verismo» que el propio



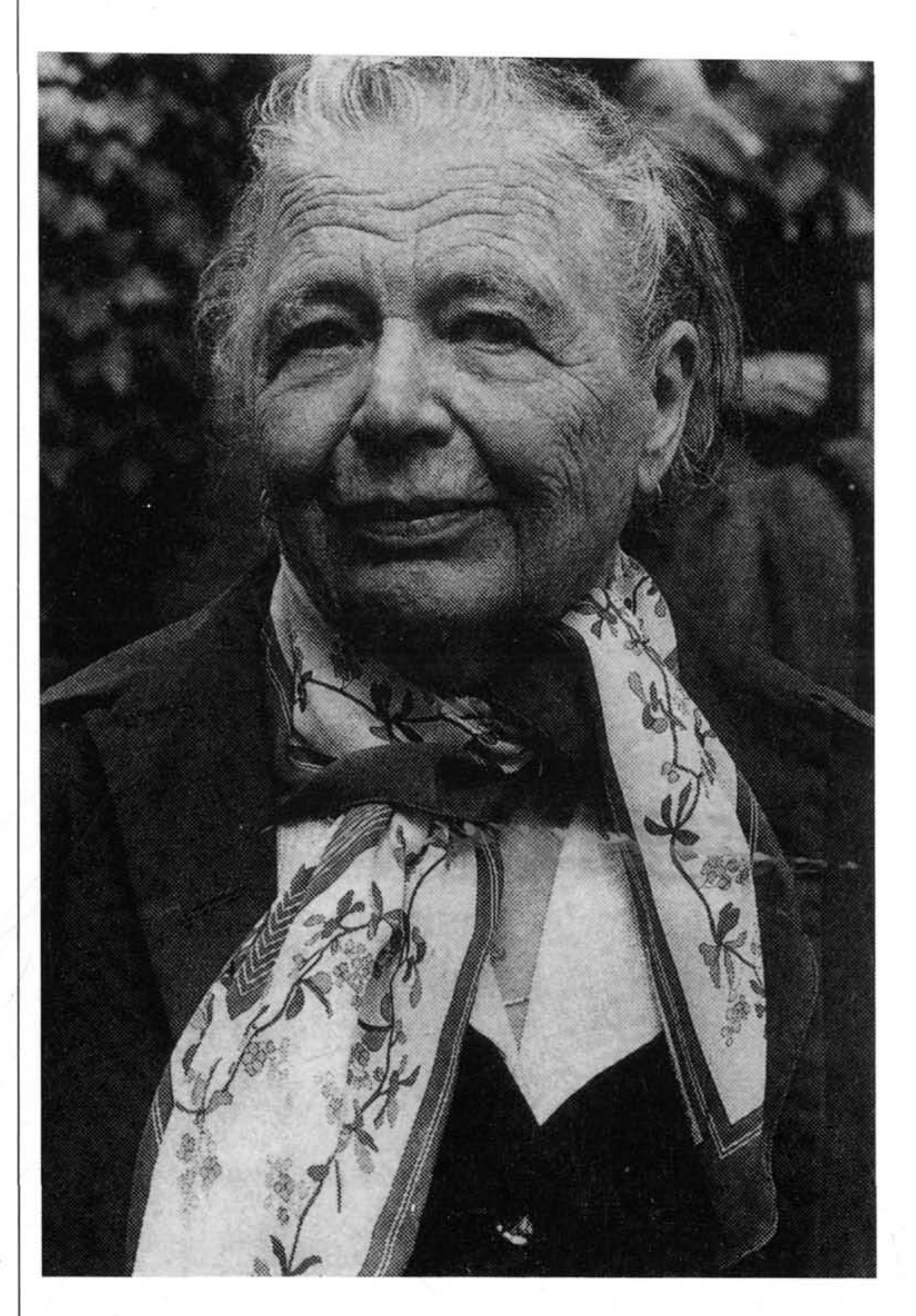
Cirlot destacaba en su comentario, dio lugar al encuentro, por parte del poeta, de acción, paisaje y personajes propicios al desarrollo de su propia épica espiritual. Así nació, con el recuerdo de Rosemary Forsyth y de Charlton Heston, el ciclo de «Bronwyn», iniciado en 1967 (estancia I a VIII) y continuado a partir de 1970 para concluir con la *quête* propiamente dicha. Además de la ya estudiada influencia de la mística sufí, de la leyenda cátara y de la mitología céltica —compuestos materiales que dan cuerpo al largo poema— no es soslayaba así como así la raíz cinematográfica, es decir, escénica, del canto. Es bien cierto que la vocación simbolista de Cirlot, su *aprendizaje* del laberinto de los signos con Marius Schneider, empuja una y otra vez a la abstracción de las significaciones analógicas; de ahí nacería una vertiente de su poesía argumentada en artículos como los dedicados respectivamente a *lo oscuro* y a *lo incomunicable* en poesía. A esta veta indudablemente pertence Cirlot como ya se encargó de reivindicar la poesía visual, objetual y combinatoria española de los años sesenta y setenta. Ese fue uno de los resurgimientos del poeta. Pero cuando yo pienso en Bronwyn y en Daena, pienso sobre todo en Ofelia y, más concretamente, en la «Ofelia muerta» que en 1852 pintó Millais, en la Ofelia de la Tate Gallery que era retrato de Lizzie Siddal como para Cirlot, Bronwyn era Rosemary Forsyth. Elizabeth Sidall acabó casándose con Rossetti y muriendo poco después tras haber ingerido una excesiva dosis de láudano. También sirvió de modelo para la fascinante *Beata Beatrix* de su marido. Del mismo modo pienso en los abigarrados decorados de Morris y de Burne-Jones. En Moreau, en Redon, quien dedicó una serie de litografías a Edgar Allan Poe, en Knopff y en Böcklin.

A lo largo de toda la poesía de Cirlot, el contenido y la forma no son escindibles. La inscripción de su voz en herméticas combinaciones, por decir de la parte de la obra por la que más ha pasado el tiempo, es conjuro que en su hermetismo convoca las presencias. Pero *vivimos una vida en figuras...* y el camino hacia el ser a través del no ser, hacia la presencia a través de la ausencia que Heidegger propugnaba, es recorrido por Cirlot hasta rozar su frontera y atisbar desde allí un horizonte más allá del gesto y de la idea, más allá del concepto y del pensamiento, más allá de la impúdica y contemporánea huella del autor. A pesar de su dolor y de su angustia, lo que nos queda a nosotros de su obra es lo que queda de las obras de los grandes, un deslumbrante edificio literario en el que viven tres o cuatro figuras con cuerpo y perfiles, con dibujo y línea precisos que corresponden a otras tantas representaciones plásticas no muy amigas de su tiempo y que son las escasas, escasísimas presencias visibles que a la memoria literaria ha traido en esta palabrera segunda mitad de siglo la poesía española.

Enrique Andrés Ruiz

«...el hombre real ha vivido y ha muerto en ese secreto impenetrable que es cualquier vida».

Marguerite Yourcenar



Marguerite Yourcenar



Marguerite Yourcenar o las huellas de una vida*

«Ya se acabó el tiempo en que se podía saborear *Hamlet* sin preocuparse mucho de Shakespeare: la burda curiosidad por la anécdota biográfica es un rasgo de nuestra época, duplicado por los métodos de una prensa y de unos *media* que se dirigen a un público que cada vez sabe leer menos. Todos tendemos a tener en cuenta no solamente al escritor que por definición se expresa en sus libros, sino también al individuo, siempre forzosamente difuso, contradictorio y cambiante, oculto aquí y visible allá, y finalmente –quizá sobre todo– al *personaje*, esa sombra o ese reflejo que el propio individuo contribuye a proyectar a veces, por defensa o por bravata, pero más allá o más acá de los cuales el hombre real ha vivido y ha muerto en ese secreto impenetrable que es el de cualquier vida.

Hay aquí muchas posibilidades de errores de interpretación. Hagamos caso omiso de ellas, pero recordemos siempre que la realidad central hay que buscarla en la obra: en ella es donde el escritor ha preferido escribir, o se ha visto forzado a escribir, lo que al fin y al cabo importa.»

Esta reflexión que Marguerite Yourcenar escribe al comienzo de su obra *Mishima o la visión del vacío*, resulta esclarecedora a la hora de interpretar la propia biografía de la autora, que Josyane Savigneau nos ofrece, consciente de sus limitaciones, de la «ficción que constituye toda mirada sobre una vida». Con ese mismo espíritu con el que Marguerite Yourcenar se adentra en las «zonas de sombra» de Mishima, Savigneau –conquistada de antemano por la lectura de sus obras, impresionada después por aquella mujer singular, imprevisible y seductora a la que tuvo oportunidad de entrevistar en 1984 y con la que pasó varios días en 1987, en su casa de los Montes Desiertos– nos conduce hasta el temblor oculto y el humano misterio de una de las más grandes escritoras de todos los tiempos. Con impecable rigor y apasionado fervor, Savigneau profundiza en «ese secreto impenetrable» de la vida de Marguerite Yourcenar: su infancia, sus ancestros, sus amores, su nomadismo, sus gozos y sus calvarios; y todo ello tejido con los nudos inseparables de su obra. Después de leer

* *Josyane Savigneau:* Marguerite Yourcenar. La invención de una vida. *Traducción de Emma Calatayud. Alfaguara. Madrid, 1991, 574 págs.*

esta biografía cobran aún un significado más intenso aquellas palabras de Adriano: «Arriano sabe que lo que verdaderamente cuenta es lo que no figurará en las biografías oficiales, lo que no se inscribe en las tumbas.» Marguerite Yourcenar sabe y Josyane Savigneau sabe que en los espacios en blanco que separan cada línea de texto que contiene esta biografía, hay otra biografía paralela, todo lo no contado, que se pone aún más de relieve por la fuerza de lo escrito. No es ésta una biografía oficial, sino un retrato captado con la fidelidad de la pasión. No es un epitafio, sino la constatación de una eternidad con la que Marguerite Yourcenar, como Adriano, puede seguir diciendo: «He tenido una suerte análoga a la de ciertos jardineros: todo lo que traté de implantar en la imaginación humana ha echado raíz», y añadir: «No todos nuestros libros perecerán: nuestras estatuas mutiladas serán rehechas, y otras cúpulas y frontones nacerán de nuestros frontones y nuestras cúpulas; algunos hombres pensarán, trabajarán y sentirán como nosotros; me atrevo a contar con esos continuadores nacidos a intervalos irregulares a lo largo de los siglos, con esa intermitente inmortalidad.»

Siempre se trataba de voces. Las voces llegarían a ella a través del recuerdo y de la historia. Basta un recorrido por su obra para observar ese particular y respetuoso estilo de dejar hablar a sus voces, Alexis, Adriano, Zenón. Llamó a Alexis «el retrato de una voz», su agudeza musical le llevó a escuchar la entonación precisa de cada uno de ellos sin barreras de tiempo ni de espacio («La manera más profunda de entrar en un ser sigue siendo escuchar su voz, comprender el canto mismo de que está hecho»). Y su vida se fue llenando de voces cercanas, que permanecieron aún después de abandonarla (Michel, André, Grace, Jerry), y de aquellas otras que venían de muy lejos a quedarse. Las de la infancia resonaban con acento especial; de ello nos ha dejado su testimonio en el último tomo de su trilogía familiar *¿Qué? La eternidad*, y en sus conversaciones con Matthieu Galey, recopiladas bajo el título *Con los ojos abiertos* (entrevistas que la propia Yourcenar revisó y que, junto con la biografía de Savigneau, constituye una fuente imprescindible para acercarnos a la autora). Entre los montes de Flandes, donde vivió hasta los ocho años con su padre y su odiada abuela Noemí, la hierba, las flores salvajes, el horizonte que algunos días llegaba hasta el Mar del Norte, estaba Mont-Noir, el castillo de los Cleenewerck de Crayencour situado en el norte de Francia, que sería devastado en la Gran Guerra. Fue el paraíso de la iniciación, el descubrimiento de la naturaleza que tanto amó durante toda su vida. Había nacido en Bruselas —en una casa alquilada especialmente por su madre para la ocasión, ya que prefería dar a luz en su país natal y allí encontró su muerte también diez días después, a causa de la fiebre puerperal— y con poco más de un mes de vida y huérfana de madre, llegó a Mont-Noir. Tuvo allí sus primeros amigos, una cabra, a la que su padre había dorado los cuernos, la burra Martine, los conejos que jugaban en la maleza. Yourcenar no vio un retrato de su madre antes de sus treinta y cinco años, tampoco notaría especialmente su ausencia. Simpre rodeada de gente, bajo la atenta mirada de su padre y sus viajes constantes entre Mont-Noir,



las playas de Holanda o de Bélgica, que tanto le gustaban, o aquellos inviernos en el Midi francés rodeados por varios criados a los que ella recordaría más tarde (el viejo cochero, Achille; el chófer, César; el jardinero, Héctor; Hortense, la cocinera, Madeleine, Marie, Joseph, Bárbara...) Y la abuela Noemi, a la que detestaba abiertamente por su «burguesía posesiva», y en la que parecía ver cierta encarnación del mal, como explica en *Archivos del Norte.*

En 1912, su padre, Michel, vende Mont-Noir y se traslada con ella a París. Marguerite Yourcenar tiene nueve años; no volverá a pisar la tierra de Mont-Noir hasta 1977, sesenta y cinco años después, cuando el maestro Louis Sonneville le envió una caja con tierra de Mont-Noir y unos bulbos de jacinto, gesto que le emocionó y le llevó a visitarlo. Se encontró un paraje tomado por la maleza, ni rastro del castillo. Para entonces la vida le había enseñado ya los efectos de un tiempo que nunca transcurre en vano y todo lo que se había ido llevando a su paso.

París, una nueva etapa. Estrecha relación con su padre, Michel de Crayencour, hombre culto, impulsivo e independiente, también despreocupado por el futuro, jugador y siempre rodeado de mujeres, que tuvo sobre ella una influencia decisiva en sus lecturas (Huysmans, Tolstoi, D'Annunzio, Ibsen, Virgilio, Homero, Selma Lagêrlof...), en sus recuerdos («Me dio una memoria que se extendía hasta dos generaciones anteriores a la mía»), en su nomadismo («No es nada, nos importa un comino, no somos de aquí, nos vamos mañana»). Con su padre estudia idiomas y junto a él tomará conciencia de su vocación de escritora, alentará sus primeros balbuceos literarios y juntos elegirán el nombre con el que pasará a la historia de la literatura, Marguerite Yourcenar. Comenzó escribiendo poemas. Tenía dieciséis años cuando terminó *El jardín de las quimeras,* lo que antes había sido un drama en verso sobre los sueños de Icaro. Muchos años después, y aún reconociendo la ingenuidad de esta composición, afirmaría que sus temas de interés estaban ya en aquel primer germen: los sueños, el amor, la muerte, los mitos. Publica *El jardín de las quimeras* a los dieciocho años, y *Los dioses no han muerto* a los diecinueve, ambos pagados por su padre. Con el tiempo renegaría de estos libros por considerarlos obras demasiado prematuras e imperfectas. Durante los años veinte se intensifica también otra de las constantes de su vida, los viajes. En 1914 había sido el viaje necesario de la huida, el exilio durante un año en Londres, donde pudo contemplar una imagen de Adriano por primera vez (una escultura en bronce que le representaba «viril y casi brutal», en el British Museum). Ahora descubría Italia, contempló la marcha sobre Roma, que más tarde le inspiraría *El denario del sueño* y conoció la villa Adriana, donde haría pasear de nuevo a aquel emperador meditabundo que se enfrentaba con serenidad a la muerte.

Marguerite sueña con escribir novelas, grandes novelas, trabaja en un gran proyecto en el que se entremezcla la historia de varias familias a través de cuatro siglos; se trata de *Remous,* un intento que abandonará, pero en el que están germinando ya buena parte de sus libros posteriores *(Opus nigrum, Ana Soror, Recordatorios, Archivos del Norte).* Siempre se refería a sus proyectos de los veinte años como punto

de partida de su destino literario. Su camino está decidido y será imparable. Se pone en marcha su búsqueda de una palabra que dignifique el pensamiento, un método que durante el resto de su vida le hará volver una y otra vez sobre sus pasos para recuperar los destinos de sus personajes y perfeccionar «la belleza sagrada de la forma». Sobre las ruinas, las desapariciones de sus seres queridos, el descubrimiento del amor y de la muerte, se van edificando esas otras vidas paralelas de sus personajes. Los primeros veinte años de su vida son quizá los menos conocidos de su biografía, pero también los cimientos de toda su obra. Inversamente proporcional a la devastación que el tiempo va imponiendo sobre esos años, parece la fortaleza interior que se va levantando en torno a ellos. Marguerite Yourcenar, en poco tiempo, no tendrá casas a las que volver, ni familiares con los que conversar, ni patrimonio que proteger. Comienza a estar mejor «en otra parte», porque lo más valioso lo lleva dentro de sí, sabe que «podría partir furtivamente sin ninguna dificultad. Se muera donde se muera, se muere sobre un planeta».

La muerte de su padre en 1929 cierra una etapa de su biografía. A partir de ese momento su vida cambia radicalmente. Es entonces cuando la biografía de Josyane Savigneau gana en intensidad y aporta datos hasta ahora casi desconocidos o ignorados sobre la vida afectiva de Yourcenar y sus estrechos vínculos con su creación literaria. Publica su primera novela, *Alexis o el tratado del inútil combate* en la editorial Grasset, donde conoce a André Fraigneau. La Yourcenar secreta que eludía las confidencias y silenciaba las anécdotas de su vida para dar prioridad a sus libros, queda aquí un poco más revelada, más humanizada también por la mirada natural y nada morbosa de Josyane Savigneau. Muchos, probablemente, se acercarán a esta biografía con la curiosidad de descubrir esos datos de su vida íntima, casi siempre silenciados por desconocimiento o pudor: su pasión desenfrenada e imposible por, André Fraigneau, homosexual y más tarde pronazi, que la rechaza una y otra vez; su fascinación por la vida nocturna, los salones de té donde se encontraban las mujeres, los barrios de prostitutas y el libertinaje; su amor por otras mujeres como Lucy Kyriakos; su relación, ya anciana, con otro homosexual, Jerry Wilson; y sobre todo, esa inquietante y misteriora relación que duró más de cuarenta años con Grace Frick. Datos que, por sí solos, son el argumento de una vida intensa, libre de prejuicios, escrita con la medida de la dignidad de un destino individual. Datos que, en cualquier caso, no dejan de ser anécdotas vitales, intimidad de una escritora llamada Marguerite Yourcenar, que nos ha dado la oportunidad de conocer otras intimidades universales, la de profundizar de forma irrepetible en la esencia del hombre, con sus esplendores y debilidades. *Memorias de Adriano, El tiro de gracia, Fuegos, Opus nigrum, Como el agua que fluye...* meditación serena en torno a la existencia, tratado sobre el aprendizaje de la vida, humanismo ético que escapa al tiempo concreto, estética del pensar hecho palabra humanizada, que, lejos de arqueologías y disecciones racionalistas, nos aproxima al ser con todas sus contradicciones. Josyane Savigneau retrata también a una Marguerite Yourcenar a la que «da vida más allá de la solemnidad de la esta-



tua», lejos de la rigidez del personaje literario e histórico, pero sin quedarse tampoco en la anécdota, sin olvidar que su gran pasión fue la literatura, que «su realidad central hay que buscarla en su obra, porque es en ella donde el escritor ha preferido escribir, o se ha visto forzado a escribir, lo que al fin y al cabo importa» (como dirá al comienzo de *Mishima o la visión del vacío*). «La muerte tan premeditada de Mishima es una de sus obras» —escribe en ese mismo libro—. La vida, a veces premeditada, de Marguerite Yourcenar, también es una de sus obras. Salvo algunos carnets de notas y cartas, han quedado pocas referencias directas a su biografía. Buen número de documentos permanecerán sellados hasta el año 2037, por deseo de la autora. En sus obras apenas hay referencias directas a su vida. Cuando utiliza el «yo» hablan Adriano o Zenón; cuando reconstruye, al final de su vida, la historia de su familia (*Recordatorios, Archivos del Norte, ¿Qué? La eternidad*) lo hace en tercera persona. Este distanciamiento es como el del escultor que necesita separarse un momento para contemplar su trabajo y poder apreciar mejor las formas, captar su movimiento. Y luego vuelve a hundir sus dedos en esa masa informe hasta conseguir el retrato perfecto, la vida en su plenitud. Imagen del escultor que modela, o aquella otra de comparar la escritura con la elaboración del pan: «Hay fases que recuerdan por completo a las de la escritura. Primero una cosa informe que se le pega en las manos: una papilla, luego la papilla se hace más y más consistente. Luego hay un momento en el que se vuelve elástica. Por fin llega el momento en el que se siente que la levadura comienza a trabajar: la masa está viva. Ya sólo se la debe dejar reposar, pero si fuera un libro, el trabajo podría durar diez años.» Ella dejaba reposar esa masa viva dentro de sí, dedicó casi más tiempo a reescribir sus obsesiones, a volver sobre ellas, hasta conseguir la obra perfecta, que en redactar nuevas obras. Adriano, por ejemplo, volvió a sus manos mucho tiempo después de haber sido concebido. Llevaba ya en América nueve años, junto a Grace Frick, unos años no precisamente fáciles, en los que hubo de dedicarse a dar clases de francés e italiano en el colegio Sarah Lawrence, ocupación que nunca le gustó. Durante esa década del cuarenta conoció también la desesperación y la impotencia de escribir, por primera vez dudaba de su vocación. Fue un día de febrero de 1949 cuando llegaron, desde un hotel de Lausanne, varias maletas extraviadas diez años antes. Grace no estaba en casa. Marguerite fue quemando la mayor parte de su contenido en sucesivas fogatas. Hubo algo que se salvó del fuego, antiguos borradores de las primeras páginas de *Adriano*, que había olvidado por completo. Se dedicará de lleno a escribirlo, sin saber todavía que será el libro que la consagre como escritora unos años después en todo el mundo. Escribe de forma enfebrecida, en cualquier lugar, y Grace va leyendo cada capítulo, apoyándola con firmeza y constancia, ocupándose de cada detalle e incluso obligando a Marguerite a seguir un ritmo de trabajo. Se conocieron en 1937 en un hotel de París; desde entonces sus vidas serán inseparables. Las pruebas de su amor compartido están guardadas bajo sellos (cincuenta páginas de un diario íntimo que Marguerite escribió entre 1935 y 1945, así como las cartas que se cruzaron cuando se tenían que separar temporalmen-

te). Esas pruebas es posible que no aporten mucho más de todo lo que se desprende a través de los datos allegados por Josyane Savigneau. Sus primeros años en Nueva York, la casita de Somesville en la que vivieron y que linda con el cementerio donde ambas están enterradas, y su pequeño paraíso de Petite Plaisance, en la isla de los Montes Desiertos (Maine), espacios donde su vida conoció la pasión y la apatía, la costumbre y la entrega, el insulto y la gloria. Juntas construyen su universo cotidiano, mientras Marguerite Yourcenar se entrega cada vez más a su universo literario; Grace, sin duda, fue la persona que más creyó en la obra de Marguerite Yourcenar, la que alentó ese fuego en todo momento. En los cuadernos de notas de *Memorias de Adriano* escribe: «No he dedicado a nadie este libro. Tendría que habérselo dedicado a G.F. Y lo hubiera hecho si poner una dedicatoria personal al frente de una obra en la que yo pretendía pasar inadvertida no hubiera sido una suerte de indecencia. Pero aún la dedicatoria más extensa es una manera bastante incompleta y trivial de honrar una amistad fuera de lo común.» Discreción y homenaje al mismo tiempo. De su devoción quedan esos rastros fulgurantes, las fotografías, las cartas, y más allá las miradas que nadie podrá descifrar —ni falta que hace—, los viajes, los silencios y las conversaciones compartidas —y sólo suyas—, la fugacidad de la vida y ese duro aprendizaje de la muerte que duró más de ocho años y se llevó a Grace en 1979. Marguerite vivió esa experiencia con una entereza que a veces se ha calificado de frialdad, pero la muerte le era familiar, aprender a morir con serenidad era una de sus obsesiones literarias y probablemente también vitales. *Memorias de Adriano* se publica en Francia en 1951 con un éxito sorprendente. Al año siguiente Marguerite Yourcenar comienza a recoger los frutos de su genialidad, le conceden el premio Femina Varesco. Un éxito que ya será sucesivo con obras como *Opus nigrum* (que tiene una repercusión aún mayor), *Recordatorios, A beneficio de inventario, El laberinto del mundo, Archivos del Norte.* El estado de salud de Grace se agrava al mismo tiempo que crece la fama de Marguerite en todo el mundo. Grace no llegará a ver cómo su amada compañera de tantos años se convierte en la primera mujer de la historia que es elegida miembro de la Academia Francesa. Junto a ella, en lo sucesivo, estará el joven fotógrafo Jerry, a quien Grace le había recomendado. Con él viaja por el Caribe, Guatemala, Yucatán, India... En 1986 volverá a quedarse sola: Jerry Wilson muere a causa del SIDA. El relato de Josyane Savigneau de esta última etapa de la vida de Marguerite Yourcenar nos presenta a la escritora ya indiferente ante el tiempo. Sobrevive a una operación coronaria y viaja a Europa, donde tendrá un encuentro con Borges en Ginebra poco antes de su muerte. Sabe que es su recta final, pero aún le dará tiempo a visitar Marruecos, París y Londres, como si estuviera dando su último paseo por «esa prisión en la que nos ha tocado vivir», que es todo el planeta. Proyectaba un nuevo viaje (el impulso del viaje que la acompañó desde su infancia) por Europa y la India, pero la muerte ya había elegido un lugar del planeta para ella; fue en Monte Desierto, el 17 de diciembre de 1987. Cuando llegó su propia muer-



te, no estaban sus viejos amigos, pero esperaba con sus ojos azules muy abiertos, frente a la eternidad de sus recuerdos y sus pasiones.

«Adriano prolonga las memoria que le hice escribir con estas líneas que cito y refrendo de buen grado, prefiriendo citarme, antes que decir lo mismo con otras palabras —escribe Marguerite Yourcenar—: El paisaje de mis días parece estar compuesto, como las regiones montañosas, de diversos materiales acumulados desordenadamente. Allí encuentro mi naturaleza, ya compuesta, formada en partes iguales de instinto y de cultura. Aquí y allá afloran los granitos de lo inevitable; en todas partes los desmoronamientos del azar. Me esfuerzo por volver a recorrer mi vida para hallarme un plan, seguir una veta de oro o de plomo, o el curso de un río subterráneo, pero ese plan ficticio sólo es una apariencia engañosa del recuerdo... No soy de aquellos que dicen que sus acciones no se les parecen. Deben parecérseme puesto que son mi única medida.» Sale fortalecida Marguerite Yourcenar de esta biografía, porque nos muestra sus vetas de oro, sus ríos subterráneos, sus desmoronamientos y, sobre todo, su altura humana y literaria. Josyane Savigneau ha sabido ofrecernos un punto de vista de ese paisaje donde la mujer y la escritora son la medida de sus acciones reconciliadas e inseparables en estas más de quinientas páginas de vida intensa y lectura apasionante.

Amalia Iglesias





Defensa del panteísmo

Los humanos tenemos una inveterada tendencia a personalizarlo todo. Hoy nos parecen ingenuas las religiones primitivas que atribuían a innumerables deidades personales las fuerzas benefactoras o malignas de la naturaleza, de tal modo que nuestros éxitos o fracasos se veían como el resultado de intenciones divinas más o menos proclives a nuestros intereses. Pero seguimos haciendo lo mismo. En cuanto descubrimos un orden en el mundo nos apresuramos a atribuirlo a la planificación de un Dios personal. No faltan quienes responsabilizan al demonio del mal que nos rodea. Puesto que pensamos y sentimos debe haber dentro de nosotros una pequeña divinidad invisible: el alma espiritual. Y así, seguimos poniendo nombre y apellido a las fuerzas más o menos desconocidas que intervienen en nuestra vida, aunque ya no seamos capaces de revestirlas de la belleza poética de la mitología primitiva.

¿Qué pretendemos con ello? Probablemente, dar una respuesta a ese «sentimiento oceánico» que está en el origen de toda religiosidad. Nos encontramos solos en un mundo que no comprendemos y que en ocasiones se vuelve extraño y amenazante, pero al cual nos sentimos indisolublemente unidos y del cual depende nuestra modesta vida personal. Sabemos que nuestras acciones apenas pueden incidir en una mínima parte de esa totalidad y que en lo demás estamos sujetos a fuerzas tan incomprensibles como poderosas. No hace falta pensar en los cataclismos naturales: la misma historia humana escapa a la capacidad de decisión de sus actores, como si un abstracto Espíritu Objetivo tomara frecuentemente las riendas de su curso. Y este «sentimiento oceánico» provoca reacciones muy distintas a las que nos suscitan los hechos delimitados y concretos.

Podemos sentir miedo ante una persona, pero las fuerzas impersonales resultan mucho más amenazantes. La maldad, la arbitrariedad y la injusticia de nuestros prójimos nos resultan más soportables que el peligro que proviene de fuerzas ciegas e inconscientes. El mal que viene de los seres humanos al menos «tiene nombre»; es posible identificar su origen y su alcance, sus intenciones y su método. Todo se mueve en un terreno conocido, ya que proviene de sentimientos que no son ajenos a los que experimentamos nosotros mismos. Pueden ser terribles y amenazantes, sin duda. Pero al menos responden a decisiones que han surgido de alguien como nosotros en

lo esencial. Ello deja abierta la posibilidad de dialogar con ellos, de presentarles nuestras razones, de intimidarlos con nuestras amenazas, de comprarlos con nuestros sobornos, de moverlos a piedad con nuestras súplicas. ¿Cómo hacer lo mismo con una fuerza ciega e impersonal? Es preferible luchar contra el demonio, que al menos tiene rostro y habla nuestro idioma, que contra una ley física o histórica, que nunca podrá entender razones.

Pero no sólo el miedo nos lleva a personalizar. El mundo no es sólo fuente de amenazas sino un hogar acogedor en ocasiones. Suponer que está regido por una sabia inteligencia y una voluntad benévola lo hace más habitable y nos permite amar aquello que no comprendemos. Sobre todo, nos permite suponer que los innumerables fragmentos que componen nuestra vida están unidos por un invisible vínculo de continuidad que apunta hacia un sentido que redime sus frustraciones y sus fracasos. La inutilidad multiplica cualquier sufrimiento: un Dios personal garantiza que esos fragmentos perdidos se recuperan de un modo misterioso, que el dolor forma parte de un plan en el que podemos confiar aunque no seamos capaces de comprenderlo. Que nada se pierde, en definitiva.

Y cuando no podemos personalizar, al menos sustantivamos. Hablamos del amor, de la libertad, de la angustia, del sentido de la vida. Como si por el mágico procedimiento de otorgar a esas fuerzas oscuras e indefinibles un género y un número y anteponerles el correspondiene artículo quedaran automáticamente domesticadas y a disposición de nuestro lenguaje. Porque de eso se trata: de manejarlos con palabras, ya que de otro modo resulta imposible. Y los sustantivos son especialmente dóciles a nuestra voluntad de objetivación: podemos atribuirles los calificativos deseados y convertirlos en sujeto de las frases que mejor nos ayuden a disponer de ellos. Menos dóciles se muestran los verbos, los adjetivos y los adverbios: todos ellos requieren nada menos que un sujeto para someterse a nuestra sintaxis. En cambio, una vez postulado el sujeto, lo demás se da por añadidura: sabemos de qué se trata. A veces nos tranquiliza la mera atribución de un nombre a nuestros estados de ánimo. Aunque nada haya cambiado, ahora sabemos que aquella sensación indefinida se llama «depresión» o «ansiedad» y con ello adquiere una objetividad que nos permite tratar con ella. Cuando los antiguos atribuían la locura a la posesión diabólica tranquilizaban con ello al mismo endemoniado, que desde ese momento sabía que debía enfrentarse a demonios y no —lo que es peor— a fuerzas indomables que se identificaban con su propia persona.

Nietzsche dijo, en una frase memorable: «Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática». Las palabras reifican y objetivan todo lo que tocan y ese es el primer paso hacia su divinización. Cuando hablamos del mundo, las cosas se animan y se incorporan al mundo humano, su carácter fugaz y aparente desaparece cuando las incluimos en el ámbito absoluto del ser, que tantas metafísicas ha inspirado. Y ésta es la grandeza del lenguaje, por la cual el hombre se asoma a un absoluto que un mundo puramente fenoménico y cambiante nunca



podría ofrecerle. Pero éste es también su peligro: las palabras cobran vida propia y nos olvidamos de que somos nosotros quienes las hemos pronunciado, hasta el punto de que acabamos sometiéndonos a ellas. La palabra Dios constituye la obra maestra de este poder del lenguaje para independizarse de su creador. El pensamiento hebreo lo sabía muy bien: pronunciar el nombre secreto de Dios equivalía a manipular la realidad divina, a compartir sacrílegamente su poder.

La actitud panteísta sospecha de esta tendencia a la sustantivización y la personalización. No intenta atribuir los acontecimientos faustos o infaustos a una inteligencia y voluntad construidas a imagen y semejanza de las nuestras, aunque esa renuncia le prive de interlocutores a quienes agradecer o culpar. Sabe que estamos solos en el mundo y que nuestro destino no goza de ningún privilegio especial con respecto al conjunto del universo, como no sea la problemática primacía de la consciencia.

Pero tampoco cae en el empirismo grosero de negar el misterio. La obstinación de todas las épocas y culturas de hablar de dioses y demonios —uno o muchos, poco importa— no es insensata: el universo está penetrado de racionalidad y sentido, su evolución no es fruto de un azar ciego y caótico sino que sigue caminos que llevan a alguna parte, aunque nadie los haya trazado de antemano ni nos asegure la llegada. Si somos capaces de pensar el mundo, eso implica que entre el mundo y nuestro pensamiento hay un parentesco: no somos nosotros quienes adjudicamos racionalidad a las cosas sino que las cosas mismas están penetradas de racionalidad y sólo por ello podemos establecer una relación consciente con lo que nos rodea. ¿Cómo podríamos hablar de leyes de la naturaleza o de la historia si el universo no estuviera impregnado de razón y sentido, si fuera una colección azarosa de materia bruta? ¿Cómo podría nuestro lenguaje dar cuenta de lo que sucede si el mundo no estuviera predispuesto a someterse al lenguaje? Nosotros no hemos inventado la razón y el sentido: sólo somos sus administradores, los lugares del universo en que se expresan en lenguaje. La naturaleza «Deus sive natura» —decía Spinoza—, ha elegido la voz del hombre para expresarse, no para imponerle leyes arbitrarias.

¿Qué tiene de extraño entonces que esa racionalidad se haya personalizado históricamente en uno o varios dioses? Es una forma no por mítica menos expresiva de decir que el universo no es ciego y azaroso, que se parece más a un organismo viviente que a una acumulación casual de partes independientes.

Pero el panteísmo propone renunciar a ponerle nombre a esa racionalidad. ¿Por qué no reconocer que el sujeto de la razón y el sentido es el universo mismo? Inventar dioses —o demonios— no hace más que duplicar el problema. Es evidente que el universo es misterioso, pero no lo es menos que trasladar ese misterio a un supuesto Dios personal no nos ayuda a comprenderlo mejor. Por el contrario, aumenta los problemas, ya que habría que preguntrarse entonces por cuestiones que han atormentado a los teólogos desde siempre, como el mal y la libertad, y que tienen muy difícil respuesta desde un teísmo personal. Se diga lo que se diga, no es fácil compaginar

la existencia de un Dios creador, omnipotente y providente con el absurdo sufrimiento de los inocentes, por ejemplo.

En efecto, el teísmo postula la existencia de un Dios per-fecto en el sentido etimológico de la palabra, es decir, pleno, acabado y completo. Tal Dios habría creado este mundo que, como a nadie se le oculta, es imperfecto, limitado y contradictorio, aunque se afirme que camina por senderos misteriosos hacia su propia consumación. Pero la conciliación de ambas cosas está llena de escollos, como lo atestiguan por ejemplo las angustiadas reflexiones de San Agustín. Si aceptamos, por el contrario, que la racionalidad del mundo no es un acto sino un proceso, que el sentido no está dado de antemano sino que es una lenta y trabajosa construcción del universo mismo, que la historia no es el relato de un ser situado más allá de ella sino el modo de ser de todo lo que existe, entonces el misterio, sin dejar de serlo, se identifica con la realidad que nos rodea en lugar de refugiarse en una instancia trascendente. La inmanencia misma es misteriosa —si se prefiere, incluso divina— sin necesidad de multiplicar innecesariamente las realidades.

El panteísmo no es ateísmo. Porque intenta recoger lo que la humanidad ha querido expresar al hablar de un Dios creador y providente, aunque se niegue a circunscribirlo y personalizarlo. El mundo del panteísta no es una acumulación caótica y fría de realidades independientes sino un sabio organismo con el que podemos simpatizar y al que podemos comprender modestamente. Pero eso sí: al que no podemos pedirle garantías, seguridades ni certezas absolutas, porque estamos implicados en él, nuestra racionalidad es la suya y no tenemos un interlocutor que deba rendirnos cuenta. Nuestro pensamiento avanza con dificultades, retrocesos e incoherencias no sólo por la flaqueza de nuestra mente sino sobre todo porque ése es el ritmo que le impone la misma realidad de la que forma parte. No existe un fundamento ya constituido que pueda servir de punto de referencia estable en medio de nuestras vacilaciones: es el mundo mismo quien vacila y busca tentativamente su camino. Y ni el universo ni mucho menos nuestra razón saben de antemano hacia dónde apunta todo ese esfuerzo, poque no hay un sujeto en cuya mente resida el itinerario y su término. El eterno problema del sentido cambia de signo: no se trata de buscar el valor de la vida más allá de ella sino de reconocer que el modesto y penoso trabajo de los hombres merece la pena por sí mismo, que el bien y el mal no se definen por su participación en un ámbito trascendente sino que se juegan en las relaciones concretas de unos hombres con otros.

Pero sin embargo, la razón es astuta y merece un voto de limitada confianza, al menos la misma que depositamos en nuestros pequeños razonamientos subjetivos. Si todo organismo es sabio —aunque se equivoque— ¿cómo no confiar en que el universo en su conjunto tiende de algún modo hacia ese Bien que el viejo Platón situaba «más allá del ser», aunque no seamos capaces de describirlo ni de garantizar su consecución? La utopía, ajena por completo a un pensamiento mecanicista, encuentra acogida en una visión panteísta de la realidad, aunque se trate de una utopía que

no está escrita aún. Y que por ello no está tan expuesta a servir de excusa para sacrificar en su nombre a los hombres de carne y hueso, como ha sucedido con tantas utopías a lo largo de la historia.

Nada de esto se puede demostrar, por supuesto. Decía Borges que la teología era una de las ramas de la literatura fantástica, y estas reflexiones caen sin duda dentro de ese género literario. Pero ya sabemos que los límites entre lo fantástico y lo que ha dado en llamarse «la realidad» no son tan claros como un positivismo craso ha intentado hacernos creer. Siguiendo a Ortega, podríamos calificar al panteísmo como creencia antes que como idea. Y ya se sabe que en las creencias la estética juega un papel más importante que la lógica.

Augusto Klappenbach





El grupo poético de los años 50

I Una creciente heterogeneidad

Desde los años de la transición política hasta hoy, los poetas que comenzaron su carrera literaria en la década del medio siglo han sido reconocidos y valorados como componentes de la última generación de «poetas mayores». Durante los años ochenta se les han dedicado frecuentes homenajes, al tiempo que han aparecido bastantes estudios sobre su obra. Parece unánime la opinión que considera a esos ocho o diez poetas como nuestros clásicos inmediatos. Más recientemente se han hecho esfuerzos por incorporar al grupo algunos nombres que por unas u otras razones no habían sido muy atendidos hasta hace unos años o habían sido incluidos en capítulos distintos. Así, junto a Ángel González, Carlos Barral, José M. Caballero Bonald, José A. Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y Francisco Brines deberían estar, por lo menos, Fernando Quiñones, Ángel Crespo, Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia, Jesús Hilario Tundidor, sin olvidar a Alfonso Costafreda y hasta a José M.ª Valverde. Hay quien añade a Rafael Soto Vergés, que también se dio a conocer con el premio Adonais a mediados de los cincuenta, y, por qué no, a Manuel Mantero, que publicó sus dos primeros poemarios en aquella década.

Pero la pregunta no es por qué no, que casi siempre se responde a sí misma, sino por qué sí; y no sólo por qué estos últimos pueden agruparse con los anteriores, sino por qué un conjunto tan abigarrado tiene que ser precedido por un rótulo unificador.

Suponiendo que encontrásemos razones para agrupar la obra de tantos y tan diversos poetas, ¿de qué nos serviría hacerlo? ¿De qué nos serviría, no a la hora de preparar una clase, cuando todas las ayudas son bienvenidas, sino a la hora de la verdad, es decir, a la de la lectura?

Por supuesto, ya contamos con estudios serios sobre este hipotético grupo, y no vamos a negar las buenas razones que asisten a quienes señalan que, por ejemplo, en un momento determinado, casi todos los poetas de la nómina habitual coincidieron en la ruptura con la poesía social, a la que se habían aproximado más o menos, de una u otra forma. Pero ¿de qué nos sirve eso a la hora de leer la obra de cada uno de ellos? No rompió con la poesía social Ángel González de la misma forma que lo hizo Claudio Rodríguez, entre otras cosas porque el primero fue, y en parte sigue siendo, un excelente poeta social y el segundo sólo rozó aquella veta poética, tan discutida. ¿Los une la autorreflexión moral, la recuperación de la ironía, el tratamiento del tema de la poesía en la poesía misma? Quizá; pero ante cada una de esas recetas habría que matizar, hacer reservas, trazar subgrupos y, en definitiva, hablar de cosas distintas para cada poeta.

Se trata de un grupo decididamente heterogéneo. Claudio Rodríguez, a la salida de uno de los mil y un homenajes que han recibido, y ante la pregunta que le hiciera un periodista sobre los rasgos comunes del grupo, respondía: «Lo que más nos une es que no nos parecemos en nada». Algo puede haber de *boutade* en esas palabras, pero sin duda hay también una llamada de atención.

La necesidad de definir contornos grupales, que responde sobre todo a exigencias metodológicas, se agrava con la tendencia que los medios de comunicación tienen a fijar imágenes con pies de foto inamovibles. Desde la transición política, y coincidiendo con la posible recuperación de la imagen cultural de nuestro país, podemos observar una especie de prisa por reconocer y difundir ante propios y ajenos los nombres de quienes, en cualquier actividad digna de ser noticia, puedan soportar sobre sus hombros el peso de nuestra puesta de largo, de nuestra vuelta a la sociedad «normalizada». El grupo poético de los años 50 tiene precisamente la edad adecuada para posar ante el escultor: sin unas cuantas arrugas, el busto inmortalizador no adorna lo bastante.

Los medios de difusión cultural —tanto los habituales de la prensa como los boletines de cualquier departamento de actividades culturales de ayuntamientos, de entidades financieras, etc.— tienden a considerar que estos poetas ya han escrito, han publicado, han llegado a la cota máxima: han vivido. (Es inevitable recordar el sentido fúnebre que tiene en francés esa expresión: *ils ont vécu!*).

Lo primero que debemos subrayar, por obvio que pueda resultar, es que estos poetas, en su mayoría, no sólo están vivos, sino que ni siquiera se puede hablar de ellos como de quienes, «a su edad», se mantienen mentalmente útiles. Que a sus más de ochenta años, Francisco Pino exhiba una vitalidad artística envidiable puede llamarnos la atención, y no nos extraña que otros a esa misma edad no puedan mantenerse ya a la vanguardia de sí mismos, pero quienes tienen ahora la edad a la que Cervantes escribió *Don Quijote* nos sorprenderían si dieran ya síntomas de apagamiento.

«Los escritores vivos —decía Kafka— poseen una conexión viviente con sus libros. Por el hecho de existir, luchan a su favor o en su contra. La verdadera vida indepen-



diente del libro sólo comienza después de la muerte de la persona, o más bien un tiempo después de la muerte, porque esas personas ansiosas siguen luchando un poco por su libro aun después de su muerte»[1]. La verdadera vida independiente de una generación, si alguna tiene, sólo comienza después de la extinción de todos sus componentes. Mientras vive un poeta, su obra está abierta a los vientos internos y externos a ella misma —con los riesgos de autodestrucción que ello supone, como bien muestra el ejemplo de Juan Ramón Jiménez—, y todo encuadramiento la amenaza de esclerosis.

Otra cosa es que el poeta se empeñe en pertenecer a una generación determinada y por lo tanto busque el homenaje y organice campañas de autopromoción. La búsqueda del éxito tiene muchos caminos, y ése es el más transitado, pero lo cierto es que los poetas de este grupo no han tenido necesidad de ir por él. La obra de cada uno, en su etapa de lanzamiento y consolidación, batalló con independencia de criterio, de espaldas a gran parte de la crítica, ayudada por la confianza que una editorial puso en todos ellos —puesto que uno de ellos era editor— pero sin concesiones a gregarismo alguno.

He ahí un posible rasgo común: no parece que hayan utilizado en su trayectoria en la vida pública los procedimientos propios de la cultura de masas, y eso no sólo a causa de su temperamento, sino también porque dichos mecanismos no se desplegaron plenamente en nuestro país hasta los años posteriores a la transición política. No estamos insinuando que estos poetas sean insensibles a las mieles de la alabanza ni que hayan guardado sus libros a la espera de que la posteridad los descubra. Pero el talante personal de casi todos ellos se mantiene a cierta distancia de las batallas por la posesión del prestigio normativo, que se estaban librando con especial virulencia —y con nuevas armas— durante los años en que ellos fueron entronizados.

Como observa Carlos Barral, en el ambiente literario de los años setenta, «de pronto todas las conversaciones derivaban a asuntos relacionados con el éxito y el dinero (...) Los nuevos escritores aspiraban a triunfar y no a escribir[2]». Barral, precisamente, fue un ejemplo típico y complejo de intelectual de posguerra mundial, comprometido con la radicalidad esclarecedora de la literatura hasta el punto de correr riesgos que sólo la calidad literaria podía justificar. Sus memorias nos dan una idea muy aleccionadora de hasta qué punto él y sus compañeros de aventuras literarias creían —creen todavía— en la función de la literatura como arma subversiva contra el orden establecido en la mente del lector. En su testimonio encontramos ese raro tesón humanista, superviviente de una cultura crítica y altiva, que se sabe amenazado por su propia fragilidad, pero que cree en la vigencia de sus convicciones. En ese sentido, y no en cualquier otro de colorido profesional, es en el que podemos decir que los poetas del cincuenta adoptan una actitud ética en sus versos. Una actitud que quiere derribar límites en la imaginación lectora y construir un nuevo entramado de relaciones significativas; una actitud irreconciliable con el énfasis romántico barnizado de simbolismo académico que en los últimos años se ha enseñoreado de premios, revistas y colecciones enteras de poesía, digamos, nueva.

[1] *Franz Kafka:* Cartas a Milena, *Ed. Alianza Emecé, Madrid, 1976, pág. 187.*

[2] *Carlos Barral:* Cuando las horas veloces, *Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, pág. 216.*

Es en la época que nos ocupa cuando la trayectoria de cada uno de los poetas del cincuenta se apartó de las fórmulas que, paralelamente, se estaban acuñando acerca del conjunto. Para observar desde cerca ese cambio de trayectoria será conveniente acercarse a las obras que lo han realizado de manera más visible y con mayor resonancia en la poesía nueva de estos años.

En 1976 aparece *Interior con figuras*, de José Ángel Valente. Con este libro su autor cierra una época de cierta dispersión en su obra, la que comienza tras *La memoria y los signos* (1966), y que está marcada por poemarios donde la ironía —poco frecuente hasta entonces— enseña sus uñas al lector y se vuelve incluso contra el mismo poeta: «Cómo han envejecido nuestros poemas»[3]. A partir de *Interior con figuras*, Valente abandona las cautelas de sus primeros libros o la contundencia de *El inocente* para discurrir de una manera insólita (aunque anunciada fugazmente en algún verso suyo anterior): si antes su poesía indagaba, ahora penetra. En libros posteriores esa penetración se hace luminosa y hasta serena —algo difícilmente pensable en el autor de *Poemas a Lázaro*, pero en *Interior con figuras* asistimos al comienzo de ese itinerario, a la decisión de adoptarlo, más bien (quizá por ello es una de sus obras más atractivas): «Ahora entramos en la penetración», no en lo que nos abre la penetración, sino en el mismo hecho de penetrar. La palabra se aventura en un margen, en un «territorio impuro donde nadie tiene poder», en lo informe, desde donde «viene hasta la luz / el limo original de lo viviente»[4]. Entramos, pues, en un recinto sagrado, si entendemos por tal el ámbito de plenitud al que tiende, quizá por su propia naturaleza, el espíritu humano, un territorio rodeado de espejismos (en los que naufragarán tanto los poetas confesionalmente religiosos como algunos seguidores de Valente); un universo tentador y casi constitutivamente inexpresable, pero de donde se diría que mana expresividad en bruto: al poeta que se arriesga a penetrar allí le corresponde refinarla para hacerla, en lo posible, inteligible. Ya antes —porque la religiosidad es una de las resonancias permanentes de la obra valentiana— habíamos leído: «Escribo (...) sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado forma, / sobre una revelación no hecha»[5]. Revelación es la palabra: «el poema es un gran caer en la cuenta»[6], un llegar al roce de la iluminación.

Y la iluminación nos remite al misticismo. Valente está llevando a cabo una investigación teórica —¿y práctica?— sobre el misticismo que, a juzgar por los resultados públicos que conocemos, apunta hacia una fundamentación absoluta de la palabra poética. Es cierto que la prosa milimedida y arquitrabada de sus ensayos se acerca por momentos al poema discursivo, pero es en su poesía donde encontramos la formulación extrema de su actividad personal. Nadie puede decir que Valente sea un místico, y poco nos importa comprobarlo —él nos recuerda que «los dones preternaturales tienden a desaparecer en los estadios superiores de la experiencia mística o *pueden no darse en absoluto*»[7]—, pero lo cierto es que su palabra sí se nos presenta como proferida por un yo, en cierto modo extasiado. La palabra del místico abandona los referentes acuñados por el uso del lenguaje (incluido el uso literario), y se sitúa, o

[3] *José Ángel Valente:* Punto cero, *Barral editores, Barcelona, 1972, pág. 343.*

[4] *José Ángel Valente:* Interior con figuras, *Ocnos, Barcelona, 1976, pág. 7.*

[5] *José Ángel Valente:* Punto cero, *pág. 365.*

[6] *En Francisco Ribes:* Poesía última, *Taurus, Madrid, 1963, pág. 157.*

[7] *José Ángeel Valente:* Variaciones sobre el pájaro y la red, *Ed. Tusquets, Barcelona, 1991, pág. 176.*



pretende situarse, donde el texto «ya no significa, sino que es». La palabra deja de ser «instrumento de comunicación» y se hace «forma de la contemplación»[8]. El poeta pretende así «convertir la palabra en materia», es decir, que la sustancia de lo nombrado pase a ser la sustancia que nombra, la materia verbal. *Tres lecciones de tinieblas* (1980) constituye, en mi opinión, el texto más representativo de cuanto venimos diciendo.

Como vemos, la vía elegida por Valente, al menos desde *Interior con figuras*, no tiene nada que ver con cuanto se ha venido atribuyendo como rasgos generales al grupo que nos ocupa.

Desde el primero de sus títulos, la poesía de Valente sondea en busca de su propio objeto, no de cualquier objeto poético, sino del que arranque gotas de claridad a la confusión instaurada en la mente humana como significado inevitable de la existencia. Igual podemos decir de la poesía de Carlos Barral —y en ese sentido, repetimos, nos parece la suya una tarea humanista—, y de la obra particularísima de Claudio Rodríguez —que sólo en eso se parecería a la de algún otro poeta del 50—, y hasta de la de Jaime Gil de Biedma. Pero en la época que estamos comentando de la poesía valentiana, ese sondeo encuentra un estrato, más bien una sima, completamente particular, una especie de universo vacío donde la palabra, precisamente por acercarse a sus raíces, corre los más graves riesgos. El mayor de todos, y el más inmediato, es que la calidad estrictamente artística de la poesía no corresponda a la ambiciosa captación de aquel objeto último. Porque, independientemente de que el misticismo nos convenza o no como actitud religiosa —es decir, vital—, lo cierto es que en el momento de verterse en poesía sólo puede justificarse ante la lectura por su acierto formal.

El poeta que se adentra en terrenos tan poco transitados sabe que camina sobre un alambre de donde es facilísimo precipitarse en la expresión insatisfactoria. No en la insatisfacción inherente a toda palabra mística —de ahí «la cortedad del decir»—, sino en una construcción artística carente de convicción para el no iniciado. De otra manera, es decir, si el poeta habla sólo para los iniciados en experiencia mística, la lectura se reduce y se aparta del difuso pero firme dominio de la palabra creativa para encerrarse en el de la aceptación incondicional, en el de una especie de fe.

Pero la iniciación que requieren los últimos libros de Valente es la que debe haber superado el lector de poesía contemporánea. Puede ser que a veces el lector se encuentre con una excesiva tersura de dicción, con una contundencia casi refractaria a la receptividad, pero en ningún caso podemos decir que Valente renuncie al esfuerzo de mantener en vilo la atención no condicionada, es decir, la del lector también dispuesto a arriesgarse. Para ello se vale el poeta no sólo de su sopesada experiencia de poeta riguroso, sino de la apoyatura del erotismo, que, como es sabido —y el mismo autor ha estudiado concienzudamente—, es la cara más visible del prisma místico —y que, no lo olvidemos, apenas contaba en sus libros primeros.

Puede ser que al leer *apreciemos* y *no participemos* de la experiencia que las palabras de Valente exponen, pero siempre encontramos entre ellas una correspondencia sólida, un *arte* propio que se teje y se desteje ante los ojos:

[8] *José Ángel Valente:* Ibídem, *págs. 88-89 y ss.*

Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir[9]

Curiosamente, «la cortedad del decir», o lo que con gesto a veces censorio se ha llamado «la poética del silencio», ha provocado en Valente una serie de libros donde se diluye la frialdad de sus primeros títulos en una especie de apasionamiento jubiloso siempre controlado por la inteligencia pero siempre renovado e incisivo. Cabe preguntarse hasta dónde podrá prolongarse este tipo de poesía. Algún signo de mirada hacia el exterior aparecía en su último poemario, *Al dios del lugar* (1989). A juzgar por el estado en que se exhiben las facultades de este poeta —confiadas en sí mismas, pero todavía alertas—, el lector tiene razones para sentirse intrigado.

La obra de Jaime Gil de Biedma está siendo considerada precedente máximo por los poetas jóvenes menos adictos al énfasis romántico-simbolista del que hablábamos antes. La reordenación de su obra completa, publicada en 1975 bajo el título *Las personas del verbo*, puso punto final a una trayectoria literaria que después el autor defendió con su presencia y su agudeza dialéctica, pero no prolongó en verso (los poemas nuevos de la edición del mismo libro en 1985 no añaden nada sustancial al conjunto).

La poesía de la experiencia cobra en los poemas de Gil de Biedma una formulación sobria y certera. De esa forma el poeta no hace más que unirse a una de las corrientes que nacen en el romanticismo y, no sin enriquecerse con otras aportaciones, llegan a nuestros días con aquella voluntad, que entonces se llamaba liberal y hoy podríamos calificar de revolucionaria, que pretendía superar la norma neoclásica e instaurar «un cambio fundamental en la concepción del poema (...): el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en una determinada situación y en un cierto momento», según dice Gil de Biedma a propósito de Espronceda[10]. A Espronceda suenan versos y estructuras métricas como los de «En el castillo de Luna»:

Qué patético fracaso
la belleza y la salud.
(...)
una mina de amargura
y espantosa irrealidad[11].

Esa concepción del poema personal y transferible dio resultados menores, pero no despreciables en los poetas que a finales del siglo pasado reaccionaban contra el subjetivismo aleatorio —y de tan jugosos frutos, pensamos hoy— del romanticismo visionario y del intimista, que sentaron las bases del simbolismo y de la mayor parte de la mejor poesía del siglo XX, incluida, por supuesto, la de vanguardia. Gil de Biedma no tiene empacho en escribir versos de andadura prosaica al estilo del más áspero Núñez de Arce:

[9] *José Ángel Valente:* El fulgor, *Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pág. 34.*

[10] *José de Espronceda:* El diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesía, *Edición y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Alianza Ed., Madrid, 1979, pág. 10.*

[11] *Jaime Gil de Biedma:* Las personas del verbo, *Barral editores, Barcelona, 1975, pág. 108.*

Fueron, posiblemente,
los años más felices de mi vida,
y no es extraño, puesto que a fin de cuentas
no tenía los diez[12].

El autor de *Moralidades* emplea el prosaísmo desde sus primeros poemas, seguramente en busca de una expresión no enfática y quizá también por cierto pudor ante la formulación demasiado lapidaria que podrían adoptar, con más carga preceptiva, esas confidencias que, sin piedad alguna hacia sí mismo, deja caer este poeta en sus momentos más memorables:

el nombre que le dimos a nuestra dignidad
vimos que no era más
que un desolador deseo de esconderse[13].

Sin embargo, en algunos momentos de *Moralidades*, el poeta se perdona a sí mismo versos que no habría soportado en Miguel Hernández:

Que tu tierra dé tanques y que tu cielo roto
sea gris de las alas de tus aeroplanos[14].

La vigilancia contra esas concesiones deja huellas a lo largo de toda su poesía: «sin imprudentes / romanticismos»[15], «It's too romantic»[16], se dice a sí mismo. La relación de este poeta con el romanticismo tiene el gran interés de proporcionarnos un ejemplo de dialéctica con el pasado. Cuando al final de su obra, en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», el doble del poeta mira hacia atrás, recuerda «la sordina romántica que late en los poemas / míos que yo prefiero, por ejemplo *Pandémica...*»[17]. Porque es el romanticismo en su aspecto crítico el que atrae a este autor y el que practica, por contraposición al más habitualmente imitado, el declamatorio y mistérico.

A propósito de romanticismo, recordemos que la presencia de Cernuda es constante en la obra de Gil de Biedma. Con Cernuda coincide en la entrega tan desesperada como fiel al amor —«Un cuerpo es el mejor amigo del hombre»— y la sequedad reflexiva de sus versos. Pero también se repiten en Gil de Biedma esa vuelta al romanticismo por encima de la vorágine vanguardista —que el poeta sevillano practicó años antes—, y algunas particularidades formales menos señaladas por la crítica como, por ejemplo, cierto envaramiento expresivo, quizá provocado por la frecuentación de otras lenguas, que se concreta en el empleo dudoso de los gerundios —«su poesía, con la edad haciéndose / más hermosa, más seca»[18], precisamente a propósito de Cernuda— o los reiterados galicismos —«no sólo desear, pero sentirse»[19], «entre sus muros el silencio existe / que ahora yo imagino»[20]. Por otro lado, encontramos en la poesía de Gil de Biedma algunas torsiones sintácticas extraídas del coloquialismo «Los muertos pocas veces libertad / alcanzáis a tener, pero la noche / que regresáis es vuestra»[21], o emparentadas con el hipérbaton:

[12] Ibídem, *pág. 119.*
[13] Ibídem, *pág. 39.*
[14] Ibídem, *pág. 116.*
[15] Ibídem, *pág. 55.*
[16] Ibídem, pág. 89.
[17] Ibídem, *pág. 162.*
[18] Ibídem, *pág. 118.*
[19] Ibídem, *pág. 124.*
[20] Ibídem, *pág. 158.*
[21] Ibídem, *pág. 149.*



De vivir en la arena, bajo el sol,
son nobles esos cuerpos
y capaces de hacer llorar de amor
a una nube sin agua, en los que el beso
deja un sabor de sal en la saliva[22]

«Sabor de sal» nos remite a uno de los elementos asimilados por la poesía de Gil de Biedma: la canción ligera. «Sapore di sale» fue una canción «de verano», cuando ya apenas se recordaba la tonada ambiguamente admonitoria de «Niña Isabel» —«ten cuidado: donde hay pasión hay pecado»— que sirve al poeta para su composición «A una dama muy joven, separada». De igual manera el «pide guerra» del «irritado corazón» en el poema «Ruinas del Tercer Reich» nos recuerda un pasodoble clásico. Como se ve, no fueron los «novísimos» los primeros en apropiarse la frivolidad inofensiva pero sustanciosa de la cultura «camp».

Ese afán por desacralizar la poesía puso a este poeta al límite de una ligereza de tonos sobre la que no se mantiene siempre con la misma seguridad. Sus poemas de amor —en mi opinión, sus mejores poemas— parecen escritos por alguien capaz de empresas más ambiciosas que los ingeniosos juegos de ironía desencantada en que resuelve otras composiciones. Se diría que Gil de Biedma recela de sus indudables dotes, o que siente pudor ante su excesiva brillantez, y la castiga en poemas de menor calado, casi en esbozos sin desarrollar (véase, por ejemplo, «Últimos meses», *ibídem,* 156).

No siempre esa batalla contra la solemnidad literaria consigue añadir significación a las palabras, pero la opción que hace el autor por ese procedimiento arriesgado —y, obviamente, la calidad de sus mejores momentos— justifican la influencia que ha tenido en algunos nuevos poetas. No será ocioso añadir que no debemos sacralizar a quien tanto trabajó precisamente por desacralizar la poesía.

Hemos visto cómo Valente se aproximaba —sigue aproximándose— al recinto complejo y comprometedor de lo sagrado y cómo Gil de Biedma, por el contrario, se atrevía a extraer poesía de la experiencia cotidiana primaria, casi de la banalidad. Una y otra propuesta son igualmente respetables siempre que sus resultados artísticos resulten convincentes. Lo que hace a esas obras dignas de relectura y de degustación es precisamente esa convicción con que nos llega su lectura, no el posible misticismo de un autor o la lucidez convenientemente «asordinada» de otro. Ambas actitudes son, sobre todo, dignas de crédito por lo que suponen de autopropuestas para sus autores. Ni Valente ni Gil de Biedma dan por definitiva su obra poética: el primero la relanza en uno de los sentidos que llevaba en germen su obra anterior —y no el más cómodo—, y el segundo la interrumpe en lo que creemos que fue su mejor momento, la abandona sin desarrollar plenamente, llena de expectativas. Son, en uno y otro caso, actitudes poco conformistas, poco dadas a la autosatisfacción.

Es destacable esa actitud precisamente en una época en que el conformismo poético más redundante ha sido entronizado como paradigma indiscutible. En otra ocasión[23] hemos visto las raíces de ese fenómeno en la obra de poetas de muy diversa ascenden-

[22] Ibídem, *pág. 124.*

[23] *«Rescates desiguales y arraigos diversos», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *núm. 492, junio 1991, pág. 77.*



cia: desde Gil Albert hasta los poetas del grupo *Cántico*, pasando por no pocos garcilacistas. En el grupo que hoy nos ocupa existe al menos una obra de transición entre aquellos poetas y los jóvenes neorrománticos de los años ochenta. Me refiero al tramo último de la producción poética de Francisco Brines.

Entre *Insistencias en Luzbel* (1977) y *El otoño de las rosas* (1986) la poesía de Brines describe un giro sintomático: la primera parte de *Insistencias...*, la que da título al libro —y, por lo tanto, merece algún género de prioridad en la actitud del autor— discurre tensa y dispuesta a no hacer concesiones al propio poeta.

Incluso a veces la justeza expresiva —que no es necesariamente sequedad— nos acerca a los mejores momentos de su obra anterior:

> Vivamos lo que la vida miente.
> ¿Necesito llamar al fantasma de ayer?
> El teléfono suena, y nadie me contesta
> No hay pasado en la vida[24].

Sin embargo, en *El otoño...*, la imaginería del poeta valenciano parece retrotraerse a fórmulas preceptivas convencionales que proponen al lector también una sorprendente convencionalidad interpretativa:

> el tiempo de oro
> que fallece apacible con la tarde[25]
> el ciprés que sube al cielo[26]
> el río, lenta serpiente[27]

Por momentos Brines aprovecha la expansión del ritmo no regular para ahondar en su propia necesidad de expresión: «Erótica de los iguales», escrito en verso libremente ritmado, es uno de los mejores poemas del libro precisamente porque el poeta rechaza en él todo convencionalismo, toda imagen «al uso» (rechazo muy acorde, además, con el motivo que trata). Pero una y otra vez volvemos a encontrarnos ante imágenes ajadas por la forma en que el tiempo les ha fijado la significación: son imágenes extraídas de una tradición academicista tan venerable como anquilosada, imágenes que sólo como guiños familiares —¿irónicos?— podrían tener aún cierta eficacia expresiva:

> la mañana, que apaga las estrellas y nos borra el misterio[28]

Se trata de una iconografía que, al aparecer este libro, ya habían intentado desempolvar poetas más jóvenes, y a la que Brines ofrece un espaldarazo, al parecer, sin condiciones. De pronto las grandes palabras reaparecen cargadas con la responsabilidad abrumadora de transmitir significados definitivos, faltas de elaboración artística que las fundamente, algo desvalidas ante el lector, casi borradas por su propia solemnidad, más solemnes que expresivas:

> Surge intacta la belleza del mundo,
> eterna como el tiempo[30]

[24] Ibídem, *pág. 78.*

[25] *Francisco Brines:* El otoño de las rosas, *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1986, pág. 10.*

[26] Ibídem, *pág. 26.*

[27] Ibídem, *pág. 27.*

[28] Ibídem, *pág. 41.*

[29] Ibídem, *pág. 103.*

[30] Ibídem, *pág. 54.*

En ningún momento de su obra recurre Brines a la ironía, ese procedimiento al parecer común a los poetas del 50. Sí es muy ácido en sus sátiras de *Aun no* (1971), incluso en los momentos más epigramáticos de *Insistencias en Luzbel*, pero *El otoño de las rosas* está puesto en la voz de quien nunca se distancia de sí mismo, de quien se acusa o se lamenta, raramente se acepta y pocas veces cuestiona sus propias palabras. Estamos muy lejos de la contorsión caleidoscópica de Jaime Gil de Biedma en sus *Poemas póstumos*. Aquel «poema dicho por alguien en una determinada situación y en un cierto momento» se ha transformado en *el* poema dicho por alguien previsible en una situación consabida y en un momento no personalizado. Estamos, pues, en plena estética de la segunda oleada de novísimos, la de los neorrománticos manieristas capitaneados por Antonio Colinas y la del rictus decadente defendida por Luis Antonio de Villena. «En los espejos de los astros» es un título que bien podría haber elegido el primero; y en cuanto al segundo, suyos parecen estos versos:

> Con un cierto cansancio lo narraba:
> cómo decirte que en los lances de amor,
> nocturnos, y acosados por astros,
> se añadió muchas veces una emoción distinta
> y mucho más intensa: sombras importunas
> de algunos delincuentes con navajas [30]

Brines se adscribe así, cabe decir que con toda deliberación, a un movimiento estético de resacralización del lenguaje poético que nada tiene que ver con el empeño de Valente, sino que prolonga la tradición de la poesía «como debe ser», llena de convenciones simbólicas y de tópicos formales.

Y es que, en realidad, al hablar de desacralización a propósito de la obra de Gil de Biedma, estamos utilizando un término sólo aproximado. Deberíamos más bien referirnos a la poesía que se busca a sí misma no en la correspondencia con magisterios y preceptivas —todos respetables y aprovechables—, ni siquiera en la personalidad del autor —materia prima imprescindible—, sino en las necesidades críticas que la cultura de un tiempo determinado siembra en la sensibilidad de un escritor.

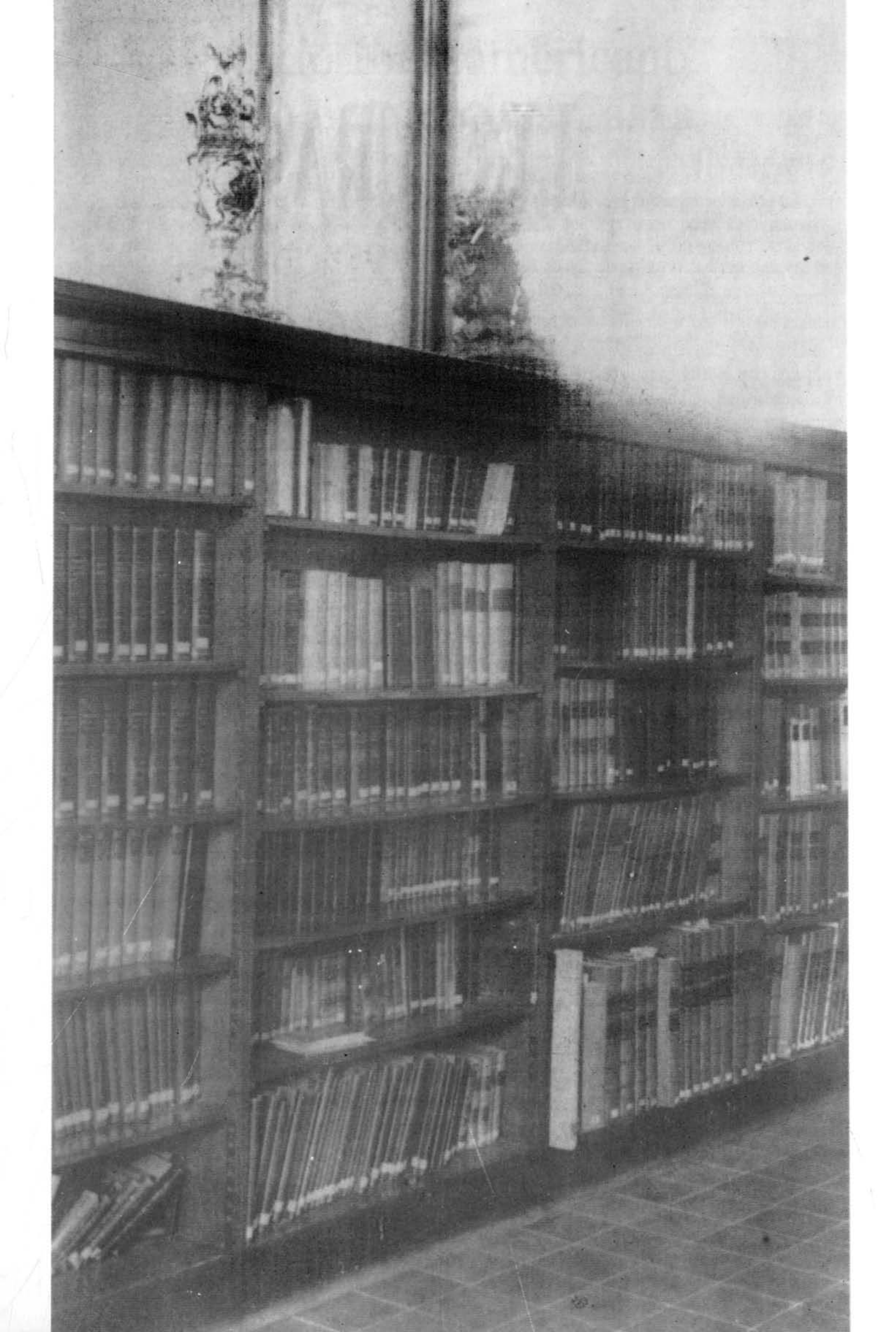
Esa es la razón por la que nos parece vigente y no definitiva la obra de Gil de Biedma y por la que el último libro de Brines nos parece aspirar a una estética definitivamente consagrada que, sin embargo, no puede convencer más que a la lectura menos exigente (o, si se quiere, a la más fácilmente bienintencionada).

Y esa es una forma de mirar a este grupo que puede arrojar cierta luz sobre las razones de su creciente heterogeneidad*.

Pedro Provencio

* *Este artículo es el quinto de la serie titulada* El fin de un siglo de poesía. *Las anteriores aparecieron en los números 481, 484, 492 y 496 de* Cuadernos Hispanoamericanos.

LECTURAS



América en los libros

El oro de Mallorca

Rubén Darío

Edición, introducción y notas de Carlos Meneses.

Devenir, 1991.

El oro de Mallorca, novela truncada, pues sólo se conocieron seis capítulos, publicados en *La Nación* de Buenos Aires, permite aproximarnos a la prosa de Rubén Darío, exquisita en otras ocasiones; menos en ésta. Nos acerca al pensamiento torturado del autor, perdido entre el alcohol y las iluminaciones de un sentir oscuro, alejado de los tópicos modernistas.

Los tres primeros capítulos los escribió Rubén en Valldemosa, donde residió en el invierno de 1913, año crítico, desdichado. Los otros tres están fechados en París, a su vuelta de Mallorca que abandonó el 27 de diciembre de 1913, estando unos días en Barcelona. Rubén ya había visitado la isla en el invierno de 1906-1907. La isla no calmó su enfermedad de espíritu.

Más allá de la estética rubeniana, *El oro de Mallorca,* tiene el atractivo de servir como una confesión del poeta, ser un descargo de conciencia, mediante el recurso del otro yo, Benjamín Itaspes, personaje central de la novela. Al ser una obra incompleta, es difícil calcular el valor literario que hubiese tenido la novela. Más que una muestra de su bella prosa, vertida en crónica, artículos, comentarios, cartas, es un testimonio de sinceridad, un documento psicológico, que nos muestra el otro yo, oscuro, de Darío, que en acto de psicoanálisis, intenta conocerse, buscando las causas de su desgracia, haciéndose una autocrítica implacable. Rubén Darío se desdobla en el compositor Benjamín Itaspes. La música está muy próxima a sus preocupaciones estéticas, presente en sus revoluciones métricas. Itaspes y Darío no son personajes paralelos sino casi confluyentes.

En el capítulo I, narra el viaje, desde Marsella a Mallorca y cuenta las ilusiones de Itaspes. Describe con generalidades la isla y se centra en el ambiente de Valldemosa, espacio en el cual se enmarca la novela. Hay reiteraciones en los dos primeros capítulos. Luego el escritor se centra en las figuras de George Sand y Federico Chopin. Todo el capítulo III es un comentario a *Un invierno en Mallorca.* Darío se pone del lado de Chopin en la apreciación de Itaspes y defiende Mallorca, enfrentándose a las opiniones personalistas, tendenciosas, de George Sand. El capítulo, en un salto hacia atrás, rememora el pasado, la niñez oscura, el erotismo, la experiencia colegial, el tiempo perdido, entre la angustia y la melancolía. La narración o confesión, con el subterfugio de una biografía fingida, resulta, a veces, monótona. En el capítulo V aparece un personaje, Margarita, que saliendo del diario íntimo, se adentra en la acción novelística, en el diálogo artificioso, convencional, con una visión neorromántica o modernista sonrosada de la vida, aunque al final se rompe el romance y los tópicos amanerados se desvanecen. Margarita, francesa, nombre mítico de Rubén, empleado en otras ocasiones, es el prototipo de mujer hermosa, de trato delicado, que encarna su eterno femenino. En el capítulo VI, Itaspes y Margarita abandonan Valldemosa y la acción transcurre en el ambiente refinado del Gran Hotel de Palma. Allí transcurre el diálogo entre ambos.

A. S. A.

Intelectuales y poder en la década del sesenta

Silvia Sigal

Puntosur, Buenos Aires, 1991, 259 páginas.

La década del sesenta, la mitificada *golden era,* tuvo en la Argentina un perfil particular. Arranca, como Sigal señala en su estudio, de 1955, con la caída del pero-

nismo, y tiene un preámbulo privilegiado en 1958, con la elección de Arturo Frondizi como presidente de la República. Desde el punto de vista intelectual, la autora tiende un eje que es la vida universitaria. En efecto, en 1955 vuelven los profesores expulsados por el peronismo y se organiza una vuelta a la Reforma de 1918, con un costado cientificista y otro, socializante, que va a gestar, por reacción, una línea nacionalista «revolucionaria» y guerrillista, en auge durante los años setenta.

A través de un minucioso rastreo de fuentes (libros, revistas, recortes de periódicos, entrevistas con determinados personajes), Sigal estudia los proyectos, logros y fracasos de esta *clique* intelectual que se desarrolla sobre una sociedad crecientemente inorgánica y tentada por las salidas autoritarias, fueran dictaduras pretorianas como la de Juan Carlos Onganía, o planes de guerra social prolongada, de objetivos liberacionistas.

La historia de esa década está viva, pues vivos y en activo están sus protagonistas. Sobre la sociedad argentina han pasado etapas dramáticas y de apretado trámite. Nada de lo que hoy sucede en ella era previsible hace treinta años. Por eso, volver a los discursos, vocabularios y creencias de entonces tiene el sabor de una amarga nostalgia y la extrañeza a un pasado que alguna vez fue presente pero que parece contemporáneo de otra humanidad. Los intelectuales (dice Sigal) optaron por el Logos. Los marxistas identificaron la Ley. Los nacionalistas, la Unidad de la Nación. Un dios y una diosa, en cierto modo. El esbozo de una guerra de religión.

Aguas aéreas
Néstor Perlongher
Ultimo Reino, Buenos Aires, 1991, 62 páginas.

Distintos poemarios anteriores *(Austria-Hungría, Alambres, Hule y Parque Lezama)* permiten fijar las preferencias y apelaciones del argentino Perlongher (1949): un remoto regusto por el decorativismo barroco pasado por el modernismo y una querencia definitiva en la poesía concretista. Un privilegio gozan la palabra como materia y las referencias materiales, alquímicas, transustanciales, metamórficas. Las palabras generan otras palabras, como si tuviesen esa consistencia pegajosa, miasmática, lubricada, de las sustancias más frecuentes en los poemas de Perlongher.

A todo ello se añade, en la presente entrega, la memoria, oblicua y dispersa, de una experiencia con bebidas sagradas en el mundo amazónico. También el acceso a las ocultas correspondencias de las palabras tiene que ver con la intoxicación y las visiones consiguientes. Cuando la palabra, envenenada de cotidianeidad, estalla y propone una ordenación imprevisible, aparecen unos objetos desconocidos, flotando en los amnios del poema.

El componente religioso, aparición de dioses fugaces, de objetos de liturgia, una suerte de misa terminada, residual y dispersa por las ruinas de un sagrario innominado, enriquece estas efusiones verbales también ritualizadas y, finalmente, sometidas al destino de revelar la sagrada inestabilidad de la materia. Sonidos cercanos, paronomasias, aliteraciones, lapsus: paralelamente, la distancia de significados heterogéneos, impertinentes y promiscuos, como en una errante modulación musical.

Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología
Silvia Tubert
Siglo XXI, Madrid, 1991, 288 páginas.

La mujer, objeto de las indagaciones más frecuentes en Tubert, aparece aquí como un prototipo social: es el sexo al cual se demanda la maternidad. Dos situaciones límite ponen, ahora mismo, en cuestión esta definición: las fecundaciones artificiales y las recaídas en la infertilidad. «La mujer infértil representa, simbólicamente, un cuestionamiento al binarismo basado en la diferencia de los sexos en cuanto a la función reproductora: ¿Dónde situar a alguien que no es ni hombre ni madre?» (pág. XVI).

El grueso del libro es un laborioso periplo por mitos, ejemplos literarios (el de Hofmannsthal da título al volumen) y encuestas a mujeres que frecuentan los consultorios de infertilidad. A partir de este material, Tubert analiza las dos vertientes del problema. Una es la que podríamos llamar «mítica» y hace a la maternidad como fenómeno imaginario, que constituye tanto a la mujer como al hombre, en cuanto la demanda social se proyecta desde la mujer hacia el varón constituido en padre. La otra es la respuesta epocal al problema, que lo convierte en un tema medicalizado y en una disputa tecnológica, dejando la infertilidad en manos de unos médicos

capaces de aislar la maternidad de la sexualidad y producir niños sin padre puntual.

En general, Tubert pleitea contra el sexismo y a favor de la diversidad del sujeto dentro de sí mismo. Entonces, cuestiona tanto la traducción cientificista como la condena religiosa del problema de la infertilidad. Una mujer sin hijos, una mujer «sin sombra» puede ser sujeto como cualquier otro y, por lo mismo, distinto de los demás. Pero no como prototipo ni como esquema, sino como biografía y proyecto. Con sexualidad, aunque sin herederos.

Buenos Aires. Una antología de la nueva ficción argentina
Edición de Juan Forn
Anagrama, Barcelona, 1992, 234 páginas.

En su prólogo, el antologista admite que la selección es despareja. Desde luego, toda antología excluye y siempre suscita la duda acerca de si las exclusiones son o no más elocuentes que las inclusiones. En cualquier caso, dado el pobrísimo grado de conocimiento que se tiene en España de la actual literatura argentina, cabe agradecer el esfuerzo documental que este volumen significa.

Junto a narradores con larga trayectoria (Abelardo Castillo, Isidoro Blaisten, los dos de primera calidad en el ramo), hay trabajos de novelistas que apenas han frecuentado el cuento (César Aira) o periodistas que eventualmente han hecho literatura (Tununa Mercado) y los estrictamente jóvenes (menores de treinta años, algunos) que asoman a la palestra en estos años (Alan Pauls, Rodrigo Fresán y el antologador, convertido en antologado).

En general, la muestra ofrecida remite a la técnica de narración literal y clásica, urbana, más bien porteña, con evocaciones de casas de clase media regularmente esplendorosas y venidas a menos. En ese sentido, una imagen elocuente del país. Por su parte, Ricardo Piglia, según es constante en sus trabajos, interpola a la ficción de ficciones, unas acechanzas teóricas acerca de la narración como discurso activo y reflexivo, todo a la vez.

Completan el elenco Fogwill, Alberto Laiseca, Rodolfo Rabanal, Ana María Shua (con un capítulo de novela que no tiene estructura de cuento), Cecilia Absatz, Guillermo Saccomano y Sylvia Iparraguirre. No sería descaminado pensar que, en el sentido cuentístico, la Argentina de esta antología sigue siendo el país de Cortázar. Tal vez otro seleccionador habría dado una muestra distinta con un resultado diverso.

Simón Bolívar
Manuel Lucena Salmoral
Alianza, Madrid, 1991, 171 páginas.

Bolívar ha concitado una obvia y abrumadora bibliografía, evocadora de la acumulación andina con la que suele vinculárselo. Se puede volver siempre a él, a la luz de documentos novedosos, o con tesis históricas de ruptura o, más modestamente, como es el caso, con un propósito divulgador del estado de la cuestión bolivariana.

Lucena, apretado en espacio por las exigencias del libro de bolsillo, opta por explicar la dualidad del Libertador (mito y hombre) y poner el acento en la humanidad cotidiana y psicológica de Bolívar, lo que otorga a su texto un sabor de novela, bien que estrictamente atada a las exigencias de los rigores documentarios.

Bolívar fue rico y murió pobre. Acaudilló multitudes y acabó solo. Enfrentó a España y su último refugio fue la casa de un español (de algún modo, la historia crepuscular de San Martín con el banquero Aguado). Liberó a medio continente y hubo de huir de la obra maestra de su vida, una desavenida familia de republiquetas. Se creyó napoleónico y lo apestillaron como a un cacique de los llanos. Enmarañado en estas paradojas que la historia regala a sus protagonistas, da pábulo a la reflexión psicológica tanto como a la crónica militar, a la sociología y a la literatura epistolar, a la que don Simón dio tantas bellas páginas. Mujeriego, bailarín, eufórico y melancólico (hoy diríamos: maníaco-depresivo), se agradece que haya dejado tanta materia para un retrato, hecho de cerca y con respiración, evitando la mortífera placidez del bronce.

Desencuentros de la modernidad en América Latina
Julio Ramos
FCE, México, 1989, 245 páginas.

Para encarar la gran crisis de la modernidad latinoamericana que pone en escena el final del siglo XIX (ur-

banización modernista, penetración norteamericana, cosmopolitismo, identidad continental, etc.), el autor se vale de la obra de José Martí, cuyos modelos contrastados y precedentes son Sarmiento y Bello. El intelectual latinoamericano es un hijo bastardo, según Martí, que conoce a su madre, la mítica Naturaleza, pero ignora quién es su padre. Esto hace a su escasa legitimación y a su necesidad de definir y asumir una ley que no ha heredado.

La obra, pues, resulta ser el vínculo privilegiado del intelectual con la ley, su instancia paterna, su manera de situarse en el mundo de la historia. En el despliegue temático, el trabajo martiano se centrará en el periodismo y la educación, tareas ejemplares y conductoras, que también habían preocupado a sus ya citados antecedentes, Sarmiento y Bello.

El escenario característico de esta crisis es la ciudad y a ella dedica el autor una consideración especial, derivada del género periodístico de la crónica. Martí recoge el paradigma baudeleriano del escritor aislado y deambulante por la ciudad moderna, rodeado por una multitud de semejantes de los cuales intenta destacar. El dariano «vulgo municipal y espeso». Se abre la dimensión solitaria, titánica y, por fin, heroica, del poeta modernista.

El libro marcha hacia la ideología política de Martí, un latinoamericano que tiene en cuenta el ejemplo del Norte, al tiempo que se desmarca de él y busca una identidad diferencial que permita articular una respuesta continental al gran país, continente e imperio, que se asoma desde el río Grande.

Catorce novelas claves de la literatura ecuatoriana

Antonio Sacoto

Universidad de Cuenca, Ecuador, 1990, 431 páginas

Al plantearse este rastreo antológico por la narrativa ecuatoriana, el profesor Sacoto se provee de una herramienta metódica ecléctica, que incluye tanto la consideración sociológica del medio donde se produce y al cual alude cada novela, como a su estructura interna y su estrategia significante. Reúne, pues, las sugerencias de la crítica marxista con el posestructuralismo fucoltiano.

Los materiales expuestos se dividen en dos grupos. Uno abarca desde el nacimiento de la novela ecuatoriana con *La emancipada* (1863) hasta la eclosión del indigenismo con Jorge Icaza y su *Huasipungo*, pasando por obras como *Cumandá*, texto fundacional de León Mera, *A la costa, Vida del ahorcado, Don Goyo, Las Sangurimas, Juyungo* y *El éxodo de Yangana.* Icaza vuelve a abrir la segunda parte, con *El Chulla Romero y Flores,* iniciando un arco que lleva de la década del treinta hasta la actualidad, con las novelas *Siete lunas y siete serpientes, Entre Marx y una mujer desnuda, Polvo y ceniza* y *Por qué se fueron las garzas.*

Concebido como una serie de explicaciones puntuales precedidas de un discurso metodológico, el libro es un útil medio de trabajo para internarse en la materia, al tiempo que permite situar la novelística ecuatoriana en el contexto de la literatura continental.

La huella del conejo

Julián Meza

Vuelta, México, 1991, 197 páginas.

Conocido como ensayista y periodista político, el mexicano Meza (Orizaba, 1944) se lanza a la ficción literaria en este libro cuya motivación o excusa es el descubrimiento y la conquista de América.

Por medio de veloces viñetas, escenas y mínimas narraciones, Meza evoca (o, por mejor decir: inventa desde la melancolía, según la invocada fórmula de Alvaro Cunqueiro) a algunos personajes históricos, a los cuales mezcla el Judío Errante y la busca de la isla flotante, la gran ballena o el Behemot, aliento mitológico de todo viaje renacentista.

La época es importante como excusa ficcional y así halla su reflejo en el preciosismo arcaizante del vocabulario. Vayan casos: «La fiebre abrasadora enjutaba la carne», «El trasminado líquido», «Espejismo pelágico», «Universo fosforescente de ardentía» pueblan una misma página. A ello se suman los habitantes del bestiario medieval, como caradrios y onagros, más los objetos de aquellos años, armas hoy pintorescas: culebrinas, bombardas.

La tesis del libro, si se permite considerarla así, es que la conquista de América fue una empresa mitológica que sólo ha de tornarse histórica por un evento simétrico: el redescubrimiento de Europa. Tal vez, aquello que Luis Díez del Corral denominó, con ironía también

melancólica, «el rapto de Europa» por las corrientes históricas de ultramar.

Más al fondo, quizás, hay toda una filosofía de la historia, disfrazada de fábula disparatada. Toda empresa humana es un viaje protagonizado por la nave de los locos, rumbo a la isla inalcanzable de San Barandán. Tanto da que el almirante sea Colón o Gilgamés. Llegará a ninguna parte y a cualquiera.

The Welsh in Patagonia. The State and the ethnic Community
Glyn Williams
University of Wales Press, Cardiff, 1991, 285 páginas.

A partir de 1862, la inmigración galesa fue estableciendo colonias en el valle patagónico de Chubut, desde Rawson y Trelew, en la zona costera, hasta Esquel y Trefelin, en el interior. Llevados por la necesidad de poblar el sur argentino con europeos y sobre una ideología darwinista de la expansión civilizadora de la raza blanca, estos galeses protagonizaron un curioso caso de aculturación. Ni por ecología, ni por lengua, ni por proximidad geográfica, estaban destinados, aparentemente, a hacer lo que hicieron. Pero la historia convierte en necesario lo contingente, y éste es un ejemplo privilegiado.

Williams ha hecho un trabajo de campo henchido de detalles acerca de cómo se organizaron los emigrantes en un lugar que no era siquiera una provincia y que estaba, de hecho, fuera del control estatal. Analiza el crecimiento económico del colectivo, su estructura sociorreligiosa, su sindicalismo, sus asociaciones de socorros mutuos, sus asentamientos urbanos, su agricultura, sus problemas lingüísticos y sus características étnicas gregarias.

El autor es especialista en sociolingüística y se ha concentrado en el estudio de la historia galesa contemporánea *(Cambio social y cultural en el Gales contemporáneo)* y, en especial, de sus migraciones patagónicas *(El desierto y el sueño* es su texto anterior sobre el tema).

Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)
Manuel Gutiérrez Nájera
UNAM, México, 1990, 230 páginas.

He aquí el séptimo volumen de las obras de Gutiérrez Nájera y el quinto de su miscelánea periodística como crítico teatral, menester en que trabajó durante el último cuarto del siglo XIX y al cual entregó peregrinos apodos: El Duque Job, Can-Can, Fru-Fru o Fritz. La edición corre a cargo de Ana Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. La base de la recopilación es el catálogo de artículos y seudónimos que hizo, en su día, el profesor norteamericano Erwin Mapes y del cual parte la edición de estas obras completas, iniciada por la UNAM en 1978.

La época que toca a Nájera es de cambios culturales interesantes. Coincide con el comienzo del porfiriato y México asoma al cosmopolitismo, tanto en el teatro hablado como en el cantado. A los autores vernáculos se unen los grandes nombres de la escena europea, normalmente los melodramas y comedias de salón que frecuentaban los divos de entonces, la ópera italiana y la gran novedad de Wagner, tan usufructuado por los modernistas.

La edición de estos jugosos artículos, hechos con el calor final de la noche histriónica, propone una tarea de rastreo e identificación realmente abrumadora, a la cual hay que sumar un trabajo de anotación microscópica, sin el cual sería ilegible el conjunto, ya que hay datos supuestos que el lector actual ignora: compañías, repertorios, biografía de autores, locales de teatro, etc.

El erudito agradecerá tanta información perfectamente procesada. El curioso se divertirá con estas crónicas en tinta fresca, evocadoras de un mundo desaparecido y variopinto.

¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana
Varios autores
Universidad de Antioquía, 1991, 503 páginas.

En algún momento del siglo XIX (todavía es el siglo pasado) Concepción Arenal se quejaba de que, en España, la mujer pudiera ser reina o estanquera, pero no intelectual. Respuesta diferida a doña Concha, este libro recoge el aporte de las escritoras a la literatura colombiana. Sus organizadoras (María Mercedes Jaramillo, Angela Inés Robledo y Flor María Rodríguez-Arenas) se ocupan de rastrear desde los primeros gestos literarios de la conquista hasta las narradoras de hoy, describiendo un

proceso que va desde la mujer como mudo objeto de la poesía amatoria cortesana hasta el más aguerrido feminismo.

Así, asistimos al desfile de sor Francisca Josefa del Castillo, María Martínez de Nisser, Josefa Acevedo de Gómez, Soledad Acosta de Samper, Albalucía Angel y Fanny Buitrago. Una exhaustiva bibliografía de escritoras colombianas, una lista de seudónimos (tan de rigor en una época cuando convenía ocultar la identidad de la mujer escritora) y una bibliografía *ad hoc* completan esta miscelánea, que será de extrema utilidad para quienes estudien el tema.

La escritura de las mujeres está a la orden del día en los debates de la teoría crítica, ya que cierta corriente, la llamada ginocrítica, pretende hallar signos de femineidad (y, por lo tanto, en la acera de enfrente, de virilidad) en los discursos de las mujeres/los varones. Es un asunto doctrinario, más que teórico, de primera magnitud. Si la literatura es desujetamiento ¿se conserva el sexo del sujeto cuando se escribe? ¿Condiciona la identidad sexual una escritura correlativa? ¿Se trata de roles fisiológicos o sociales? Sin duda, estas pesquisas amplían la casuística sobre la cual estos incisos generales pueden desplegarse.

B. M.

Radiografía de la pampa

Ezequiel Martínez Estrada

Edic. crítica de Leo Pollmann (coordinador)

Colección Archivos. UNESCO, 1992.

Este libro es uno de los fundacionales de la literatura argentina y junto con *Civilización y barbarie* y *El laberinto de la soledad*, como señala Leo Pollmann, uno de los ensayos claves de la literatura Hispanoamericana. Martínez Estrada habla metonímicamente de pampa por Argentina. Sin embargo, cuando se conoce el mundo argentino se piensa en Buenos Aires, en la urbe, y no en los grandes llanos. Esta tensión entre naturaleza y civilización, ciudad y campo, civilización y barbarie, recorre esta singular obra. El ensayista y narrador argentino trató de revelar la estructura emocional y la mentalidad argentina, teniendo en cuenta a Freud (sobre todo *Totem y Tabú*) y Max Scheler, la teoría del resentimiento. Este párrafo del mismo Martínez Estrada, introduce bien al tema de este libro que es ya un clásico —pero discutible, vivo— del ensayismo hispanoamericano referido al ser y al estar de hispanoamérica. Pampa o soledad, laberinto del desierto o de lo uno, miedo a la historia, búsqueda de la historia. «Como no hay muertos debajo de nuestros pies; como más vale no mirar hacia atrás en la historia ni en la genealogía, lo más cuerdo es mirar hacia adelante, hacia el futuro. Hay que hablar del mañana y conjugar la realidad en un futuro imperfecto de indicativo. Nuestro futuro está compuesto por la fuga desde el pasado; es el temor a volver el rostro y a convertirse en sal. Por lo tanto, no es un futuro que surge necesariamente de este hoy, sino construido de modo irracional sobre la nada, con materiales transferidos de la demolición, a los que se les cambia de signo como de ubicación a los trozos. Todo el porvenir es un resultado de no tener pasado.»

En la parte crítica han colaborado, con trabajos de muy distinto valor (demasiados trabajos profesorales que, en ocasiones, ni siquiera se atienen a la proposición del enunciado) los siguientes críticos y profesores: Rodolfo A. Borello, Dinko Cvitanovic, Peter G. Earle, Roberto Fuertes Manjón, Miguel Alberto Guérin, Elena M. Rojas, León Sigal, David Viñas, Gregorio Weinberg y Liliana Irene Weinberg de Magis.

Crônica da casa assassinada

Lúcio Cardoso

Edición crítica de Mario Carelli (coordinador)

Colección Archivos, UNESCO, 1992.

Esta novela, espacio de géneros literarios y testimonio creativo y humano de una alta calidad, fue publicada en Río de Janeiro en 1959. Traduzco las palabras de Eduardo Portella pertenecientes a «A linguagem prometida», artículo publicado en esta edición: «La *Crónica de la casa asesinada*, de Lúcio Cardoso, es probablemente la metáfora despierta y excitante de una ruina, un vestigio, una indigencia. Pero llena de voluntad, voluntad de vida y voluntad de lenguaje, si es que estas dos voluntades no constituyen una única voluntad. Todo ello indica

que esta novela compuesta de géneros personales, memorias, diarios, cartas, encierra, en la historia literaria del Brasil contemporáneo, el tiempo de la literatura plena, todo el trabajo por el afán de plenitud. "Nunca se es nada en pedazos", dice un pasaje de la poética dispersa de Lúcio Cardoso. En él, los fragmentos, nunca minimalistas, están referidos a un todo. La grieta, el intersticio, el margen, que él realiza con habilidad, busca, desesperadamente, la plenitud perdida o "asesinada". La desesperación, o quizás apenas la angustia, o simplemente la compulsión, advienen de las dificultades inherentes a un proyecto de literatura plena, en medio de una época progresivamente fragmentada».

El volumen es muy rico en trabajos de toda índole, desde el poema de Carlos Drummond de Andrade que abre el volumen, a una nota filológica sobre la obra. El volumen está estructurado de la siguiente forma: I, Introducción (Eduardo Portella, Alfredo Bosi, Mario Carelli y Julio Castañón), II, La edición crítica del texto de la obra, III, Cronología, IV, Historia del texto (Mario Carelli, Julio Castañón), V, Lecturas del texto (Octávio de Faria, Consuelo Albergaria, Guy Besançon, Teresa de Almeida, José Geraldo Nogueira, Sonia Brayner y Mario Carelli), VI, dividido en tres apartados en los que se reproduce manuscritos, portadas, entrevistas y, finalmente, la recepción crítica por diversos autores. Se cierra este rico volumen con VII, una bibliografía hecha por Mario Carelli.

Toda la obra

Juan Rulfo

Edic. crítica de Claude Fell (coordinador)

Ediciones Archivos, UNESCO, 1992

Edición de toda la obra del escritor mexicano Juan Rulfo *(El llano en llamas, Pedro Páramo* y *Otras letras)*, coordinada, con los textos críticos que caracteriza a las ediciones de Archivos, por Claudio Fell, aunque (pequeño misterio), el mismo Fell dice en su prólogo general que Carlos Montemayor «asumió la iniciativa de coordinar este volumen...» Si tuvo la «iniciativa» es lógico que la «asumiera» pero no aparece para nada en este rico volumen. En fin.

Rulfo es uno de los dos escritores que han escrito una pequeña gran obra; el otro, mucho menos conocido, por tratarse de un poeta, es José Gorostiza que escribió una obra tal vez más pequeña. Rulfo, después de 1955, apenas si escribió. Su silencio no es el de Rimbaud ya que no dejó de escribir por descreencia en la literatura sino por otras razones: nada nuevo que decir, molicie, o, como él mismo dijo sin que se le pueda creer, porque el ambiente no era propicio. De ser esto una razón suficiente apenas sí se habrían escrito libros.

Claude Fell cita una frase muy inteligente de Anthony Stanton en la que dice que lo insólito en el caso de *Pedro Páramo* reside en «el curioso y paradójico contraste entre un texto formalmente abierto y una visión del mundo profundamente cerrada, fatalista y estática». Esta aseveración me hace pensar que igualmente se podría aplicar al mundo literario de García Márquez. Fell da un repaso a la variedad crítica que recoge el volumen, señalando esa «ambigüedad fértil» del texto rulfiano. Los críticos que han colaborado en esta obra son: José Carlos González Boixo, José Pascual Buxó, Evodio Escalante, Milagros Ezquerro, Claude Fell, Yvette Jiménez de Báez, Norma Klanh, Sergio López Mena, Mónica Mansour, Gerald Martín, Walter Mignolo, Aurora Ocampo, Florence Olivier, José Emilio Pacheco, Hugo Rodríguez Alcalá y Jorge Ruffinelli.

Los cien nombres de América

Miguel Rojas Mix

Editorial Lumen, Barcelona, 1991

Muchos nombres y tal vez ninguno. Como toda realidad (¿qué realidad es América? ¿una?) los nombres son aproximaciones y apropiaciones, máscaras y revelaciones. Miguel Rojas nos muestra en este documentado, parcial y arbitrario libro, que ese nombrar América designa en ocasiones más al bautista que al bautizado. Curioso. El libro de Miguel Rojas es un libro que parte de una filosofía nacionalista y el nacionalismo está reñido con la inteligencia. Cree que a Lationamérica sólo se la puede comprender si se es latinoamericano, y si no se lo es, sólo hay la posibilidad de explicar, es decir, de entender desde fuera, como las «ciencias naturales» hacen con su

objeto. Se queja todo el tiempo de que los europeos no han reconocido la filosofía americana (o el pensamiento) y la literatura no ha sido reconocida como tal hasta este siglo. Me gustaría que explicara (salvo Sor Juana, Caviedes y algunos más) cuál es la literatura latinoamericana antes de 1850, por ejemplo la de Chile o Argentina. Cuando habla de los estudiosos que han dirigido sus miras a Latinoamérica (los extranjeros, claro), los llama «intelectos extraños»: es decir, que no forman parte de la indigesta «identidad» (latinoamericana, española o alemana, tanto da). El mundo cultural foránico debe ser comprendido por una «conciencia crítica latinoamericana», escribe Rojas. ¿Qué será esa conciencia crítica que la hace diferente de la conciencia crítica de Voltaire, Aron, Ortega o Bobbio? Los científicos extranjeros, escribe Rojas, «pueden y deben nutrir nuestra ciencia, pero muy distinto es que nos hagan comprender nuestra realidad». Ah, y si ocurre ¿qué? Rojas lo negaría, claro. Más píldoras: «La exterioridad interpretativa sólo puede falsear la realidad, pues estudia a América como se estudian las ciencias naturales». Rojas parece que no ha asimilado bien o no ha pensado por su cuenta (aunque yo creo que demasiado por su cuenta, y se le nota), pues está repitiendo, de manera lata, a Spengler, que pensaba que las culturas no se podían «comprender» entre sí, sólo explicar su exterioridad. ¡Caramba!

Los 1.001 años de la lengua española
Antonio Alatorre
Fondo de Cultura Económica
Primera reimpresión, México, 1991.

Este ilustrativo y al par divertido libro también podría llamarse así: *1.001: una odisea de la lengua.* En primer lugar hay que decir que ésta es la primera historia de la lengua española que se ha escrito en Hispanoamérica y, característica también importante, está escrita en un tono ameno, inteligente, literario, sin perder la rigurosidad y un profundo saber tanto en los aspectos propiamente lingüísticos como literarios. Los procedimientos nos lo cuenta en el prólogo el mismo Alatorre, y son más o menos éstos: ausencia de bibliografía en las notas a pie de página, nada de aparato crítico, pocas abreviaturas. Es un libro no dirigido a los profesionales y carece de lengua técnica. El lector imaginario de Alatorre es el «lector general», no alguien inculto sino no especializado en estos menesteres.

A diferencia de otras historias de la lengua, ésta no dedica un capítulo aparte a la historia de la lengua en América, sino que, comprensiblemente, la inserta en una noción de unidad. El comienzo de nuestra lengua no puede ser datado, lo más que se alcanza es a señalar la fecha de unas anotaciones marginales, mezcla de latín vulgar y otras lenguas ibéricas. Pero una cosa es la lengua escrita y otra la lengua hablada, y el español, cuando comenzó a escribirse abandonando el latín como lengua culta en la que se escribían los documentos y demás textos, era ya una realidad cotidiana, tenía uso. Así que el guarismo que remite a las noches árabes tiene un uno que señala a lo inacabado, a lo impreciso.

La obra se abre con una visión panorámica de las lenguas indoeuropeas para llegar al latín, la España árabe y su importancia en la formación léxica de nuestra lengua, el nacimiento del castellano, su consolidación, el apogeo y el español moderno.

Quien ha escrito un libro así, lo sabemos, es un gran amante de nuestra lengua y de nuestra literatura, un conocedor lúcido y lúdico al que debemos pedir que —pero sin amenaza de decapitación— nos siga contando esta historia de la lengua que es la de nunca acabar.

J. M.



Los libros en Europa

Los indoeuropeos y los orígenes de Europa
Francisco Villar
Editorial Gredos, Madrid, 1992

La colección de Manuales, de Gredos, publica este erudito y sugestivo libro de Francisco Villar sobre los orígenes del indoeuropeo y su presencia en las lenguas europeas, además de explicar quiénes eran los indoeuropeos, qué sabemos de ellos, cómo era su lengua, la presencia de los indoeuropeos en la historia, en España concretamente, para concluir con un capítulo sobre dialectología e historia. Libros como éste son escasos en nuestro panorama cultural endogámico y debemos agradecer que alguien tenga esta curiosidad y paciente dedicación.

Francisco Villar inicia su obra indicando que no hay ningún resto de escrito que haya podido llegar hasta nosotros para informarnos de aspectos relativos a su cultura y lengua, así que todo lo que se sabe y puede saberse sobre nuestros antepasados babélicos se conoce a partir de elementos que han sobrevivido en la lengua de los pueblos históricos que descienden de ellos. Se ignora cómo se llaman a sí mismos los denominados «indoeuropeos», por lo que este término es producto de una convención de la lingüística comparada y no un dato lingüístico-antropológico. Hasta el siglo XVIII era poco lo que se sabía sobre los orígenes de las lenguas europeas, porque «las ideas vigentes en los siglos XVI y XVII sobre las lenguas eran más bien precarias y sucintas. La tradición greco-latina no se había preocupado demasiado de las lenguas que hablaban los numerosos pueblos conquistados y romanizados. Y las circunstancias religiosas y sociales de la Edad Media no habían sido precisamente propicias para subsanar esas deficiencias». (Para este *ninguneo* referente a las lenguas y culturas de los vencidos, ver en esta misma colección el atractivo libro de Friedrich Karl Kienitz, *Pueblos en la sombra.)* Durante el Medievo, las dos grandes lenguas (no maternas), el latín y el hebreo, eran concebidas como inmutables e inalterables. Francisco Villar hace un repaso en su introducción a el nacimiento de la lingüística comparada en relación a el sánscrito y, lo que ya comenzó a intuirse a finales del siglo XVIII, la existencia de una lengua anterior, común a las grandes lenguas europeas, lo que ahora se llama el indoeuropeo. Libro, pues, que mezcla la erudición con la divulgación, sin que esto último desmerezca, antes bien es un rasgo de inteligencia y de claridad.

Sade
Béatrice Didier
Traducción de Hugo Martínez Moctezuma
Fondo de Cultura Económica, México, 1991

No sé si resulta agradable leer a Sade, pero sin duda es una obra que da que hablar, segrega pensamiento. El libro de Didier es inteligente y tiene observaciones curiosas. Ve el interés de Sade en su enclaustramiento. Lo que interesa al lector moderno es precisamente el mundo de puertas cerradas, como el de Kafka o Genet. El castillo replegado sobre sí mismo, y así vuelto excrecencia imaginativa, proliferación. Esa fue la biografía de Sade, pero en sus obras no buscó los lugares abiertos, sino que situó a sus personajes (a las víctimas de su álgebra) en espacios cerrados. Obra espacial, el tiempo del deseo disipa en él su vértigo. En el castillo, nos dice Didier, el mundo ha sido expulsado y así vencido. Es lógico que una obra enclaustrada tenga al incesto por imagen central. Para Sade, según nuestra autora, el incesto y la escritura operan de la misma manera, son las grandes transgresiones, porque pone en entredicho todo el código social y el código de los signos. ¿No fue encarcelado Sade, más que por sus actos, por sus escritos? Tal vez hubiera podido decir Sade que el incesto fue su

Beatriz. Didier reivindica a un Sade que jamás asumió la culpa por la cual lo encarcelaban, al crítico de la pequeña moral burguesa, al casi feminista (¿quién lo diría?) que llegó a afirmar: «Jamás puede ejercerse un acto de posesión sobre un ser libre; es tan injusto poseer exclusivamente a una mujer como lo es poseer esclavos». Un espíritu firme que nunca se doblegará, así se veía él mismo, «el prisionero de sí mismo», como lo vio Paz en uno de sus poemas. Béatrice Didier termina su libro definiendo la obra de Sade como «un lenguaje de la rebelión dispuesto a hacer estallar todas las prisiones de los hombres; de los prejuicios, de las palabras, de esa prisión interior que cada uno lleva en sí y que las naciones no cesan de reproducir», etc. Por suerte no todo el libro es así. Ver en Sade al gran libertador de nuestra interioridad es ir demasiado lejos. Sade no vio jamás al otro sino como un momento del proceso de transgresión, jamás como un ser que pudiera ser querido o adorado, amado. Ni el erotismo ni el amor, tampoco la piedad, la compasión y otras formas de la pasión exaltadora del otro, se da realmente en su obra. Si Sade sigue teniendo importancia es porque podemos ver en su obra, entre otras cosas, una gran puesta en escena de los delirios de la pasión geométrica: lo único lo sometió a un proceso proliferante en el que se convertía en un momento de un proceso negador. Pero, en fin, éste es otro derrotero. El libro de Didier resulta interesante porque nos ayuda a discutir nuestras lecturas de Sade.

Nuevos poemas

Rainer Maria Rilke

Traducción, introducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete

Editorial Hiperión, Madrid, 1992

Esta traducción de *Los nuevos poemas*, llevada a cabo con compertencia por Federico Bermúdez-Cañete viene a llenar un vacío en la edición española de la obra poética de Rilke. La primera parte fue editada en 1907 y la segunda en 1908. Forman parte de la segunda etapa poética de Rilke, entre *El libro de las oras* y las *Elegías de Duino*. Estos poemas están escritos después de que el poeta se separara de Lou Andrea Salomé y él se estableciera en Worpswede. Pero el momento decisivo, según nos cuenta su traductor, fue a partir del conocimiento de Auguste Rodin, de quien fue admirador, biógrafo y secretario. En él vio, entre otras muchas cosas, al hombre entregado a su labor creativa. Rilke ambicionaba esta fusión entre vida y creación, tan característica de muchos de estos poemas. También aprendió de Rodin el «convertir la angustia en cosas»: transmitir la realidad más allá de sí mismo, en una obra autónoma. Poco más tarde hablaría de «poema-cosa». Inmediatamente después de Rodin, Rilke encuentra una solución a sus conflictos estéticos (y vitales) en la obra de Cézanne. La búsqueda de objetividad, de superar la subjetividad romántica, sería una constante en todos estos años. El «poema-cosa» sería esta superación de la subjetividad, dolorosa, que padecía el poeta. En una carta a Clara Westhoffle habla de la necesidad de no enjuiciar sino de decir para tratar de ser imparcial. «Sin embargo —nos dice Bermúdez-Cañete en su prólogo— por mucho que suena a Parnasianismo (con el que tiene en común el rigor formal, la cercanía a las artes plásticas y el antisubjetivismo), la estética de los *Nuevos poemas* se inserta en el Simbolismo, por su profundo arraigo en Baudelaire y su riqueza en imágenes, que a veces adquieren la categoría de símbolos, de claves metafísicas de lo real. Las «cosas» remiten en este libro, tan programado para la observación imparcial, no pocas veces a procesos interiores, a la intuición de mundos oscuros y polivalentes».

El escultor en Palacio

J. J. Martín González

Ed. Gredos, Madrid, 1992

Este libro del profesor Martín González viene a cubrir cierta laguna en la estatutaria perteneciente al período de los Austrias. Como señala el autor, la estatuaria ha sido relegada frente a la arquitectura y a la pintura; sin embargo, gracias a esta obra vemos que su importancia no es nada despreciable. El libro es el resultado de la investigación llevada a cabo en los fondos de los Archivos General de Simancas y del Pacio Real de Madrid. Martín González ha considerado no solamente las grandes piezas sino también piezas de pequeño tamaño, como las imágenes de culto de oro, plata y marfil; la

escultura funeraria; el retrato; las fuentes decorativas de los jardines; la estatua ecuestre, etc. No es un catálogo sino un ensayo: trata de valorar lo que la escultura ha representado en la Casa Real española en el período de los Austrias. La obra está ilustrada, lo que permite, gracias al texto, ver lo que aún no habíamos visto debida a la inercia de nuestra retina. Del mismo autor: *La arquitectura doméstica del Renacimiento, Escultura barroca en España (1600-1770).*

Ensayos y revistas
Leopoldo Alas, «Clarín»
Prólogo de Antonio Vilanova
Editorial Lumen, Barcelona, 1991

El volumen de ensayos y críticas que Lumen publica, con un excelente prólogo de Antonio Vilanova, reproduce fielmente el publicado por Clarín en 1892. Desde entonces no se había vuelto a reimprimir, lo que significa un vacío en el lector de lengua española interesado, no sólo por Clarín sino por la crítica y la literatura de su tiempo. Que Clarín es uno de los mayores críticos españoles de su siglo, creo que es algo indudable; es, además, un testigo y un protagonista de excepción. Pocos escritores de su tiempo tuvieron un conocimiento tan directo de las literaturas europeas del siglo XIX, como el autor de *La Regenta.* Polémico y temperamental defensor del naturalismo, Clarín, como puede observarse en este rico volumen, abandona progresivamente las estrechas teorías de Zola para alcanzar un vago espiritualismo que caracterizaría el final de sus años. Clarín, en sus críticas, es un autor de una rara modernidad. En ocasiones, al leerle, no puede dejar de pensarse en actitudes, defectos y guiños de las polémicas literarias de nuestros días. Tal vez sólo han cambiado las tendencias pero no los procedimientos. En ocasiones, Clarín se muestra con una lucidez singular; en otras, resulta difícil sostener sus gustos (el mismo Zola o Núñez de Arce, Meléndez Valdés y otros), teniendo en cuenta que el gran asturiano conocía de manera directa la poesía romántica alemana, francesa e inglesa. Hombre inteligente y de vasta información literaria, podía, sin embargo en ocasiones defender a Zola como «mucho más novelista, *mucho más hombre* que Daudet, Goncourt, Bourget, Maupassant, etcétera». No importa, nos queda, sobre todo, reflexiones y observaciones de un gran crítico que fue capaz de autocriticar sus gustos. «A mí una de las cosas que más me disgustan en Zola es... no haberle visto nunca un poco de inconsecuente (en teoría). Desconfío algo, en general, de los que sosteniendo un *partido,* en ideas, en sentimientos, nunca han tenido la nostalgia del campo contrario». Magnífica crítica del espíritu de sistema que nos recuerda a Madame de Stäel.

En la misma editorial puede encontrarse, también con prólogo de Vilanova, *«Mezclilla»,* y *«La Regenta» de Clarín y la crítica de su tiempo,* de M. José Tintoré.

Cartas a Stalin
M. Bulgákov y E. Zamiantin
Traducción de Víctor Gallego
Grijalbo Mondadori, Madrid, 1991

Quizás sólo una obra como *El maestro y margarita* de Bulgákov podría darnos la verdadera imagen de la condición demoníaca del estado soviético, en este caso representado por el destinatario de estas cartas que ambos escritores rusos dirigen al dictador con el fin de conseguir salir del país. Zamiantin, más astuto, logró exiliarse en Francia en 1931. Bulgákov, con una valentía no exenta de fatalidad escribe a Stalin en un tono crítico y sin claudicación alguna, aclarándole que él nunca trabajaría «como un leal compañero de viaje por la idea del comunismo». Stalin lo sorprendería llamándolo por teléfono, una conversación que Bulgákov refirió, con ligeras variantes en ocasiones, y le dijo que le ayudaría. Bulgákov le creyó hasta que comprendió que la actitud cínica de Stalin era realmente demoníaca. Estas cartas son un testimonio extremo, un símbolo de la represión cultural y humana que sufrió la URSS en uno de sus momentos de mayor rudeza dictatorial. Al mismo tiempo, de manera lateral, nos ayuda a comprender cierto aspecto de la obra de Bulgákov, un autor teatral caído en desgracia y muerte, a los cuarenta y nueve años, en Rusia sin poder alcanzar la salida ni encontrar acogida a sus obras.

Una oculta razón
Alvaro Valverde
Colección Visor, Madrid, 1992

Este libro mereció el premio Loewe de 1991 cuyo presidente del jurado, Octavio Paz, dice del mismo: «*Una oculta razón* denota una gran madurez y una sabiduría psicológica poco común en autores de su edad. Confieso que cuando leí el libro pensé enseguida que detrás de esos poemas se escondía una novela, un argumento novelesco que provenía de alguien que ha vivido mucho. Poéticamente atesora una austeridad y una sobridad que entronca más con la poesía inglesa que con la latina, pero que se ocupa de un tema tan propio de la modernidad como el de la soledad: el hombre frente a sí mismo, el hombre en su cuarto, en su jardín, el hombre a solas con sus recuerdos, con su infancia perdida». Soledad, intimismo y reflexión, meditación poética sobre el tiempo, el tiempo de todos los días y el de nunca. En ocasiones, en este libro de Valverde, vemos a un Antonio Machado pasado por Eliot; no el Eliot de la ciudad, sino el de los reflejos, el de los ecos, el poeta que oye las voces que habitan el jardín. En otros momentos, participando de cierta poesía de autores jóvenes españoles, hay un cierto decadentismo, un haberlo vivido ya todo, esa amalgama de experiencias a la que se refiere Paz. Presencia, melancolía y la constatación de que todo se despide constantemente. Toda presencia es, casi antes que su evidencia, un eco, una disipación. Poesía que sabe ver y que sabe decir. Este libro de Valverde no es el eco sino la voz de un poeta.

Del Greco a Murillo. La pintura española del siglo de Oro (1556-1700)
Nina Ayal Mallory
Alianza Forma, Madrid, 1991

Nina Ayala estudia, con documentación e inteligencia, un período central de nuestra pintura que está inserto en los ciento cincuenta años más creativos de nuestras letras, al par que, en la historia, marca el inicio de la decadencia económica y política. Ese período va del reinado de Felipe II al de Carlos II, fin de la dominación de los Habsburgo y comienzo de la monarquía borbónica.

Antes de entrar en el tema central de este libro, Nina Ayala da un repaso a la pintura española del siglo XVI. Inmediatamente se estudian tanto las escuelas como los autores principales, El Greco, Francisco de Zurbarán, Ribera, Alonso Cano, Veláquez, Murillo. Los centros son Madrid y Sevilla. Al estudiar a cada autor, la autora los inserta en su mundo moral y religioso, ambiente cultural y político. Este libro contribuye a la aún exigua bibliografía española sobre nuestra historia plástica. Siendo parcial, o tal vez por ello, abre puertas para esa historia de conjunto de nuestra pintura que aún está —desde la rigurosidad y la inteligencia— por escribir.

Carta a mujeres
Virginia Woolf
Traducción de Susana Constante
Prólogo de Nora Catelli
Lumen, Barcelona, 1992

Nora Catelli, que antologa y prologa esta edición, justifica la ordenación de las cartas bajo la particularidad de ser dirigidas a mujeres debido a que en ellas Woolf se expresa de manera distinta a como lo hace en las cartas al género masculino; además de haber sido la escritora inglesa una defensora de la escritura femenina. ¿Publicará Lumen otro volumen en que recoja una antología de las cartas a hombres? Si no es así, este volumen, de indudable interés para todos los interesados en la Woolf, se queda corto en la imagen que nos da de su autora. Es un poco lo contrario de lo que encontramos en su *Orlando:* allí hay una sucesión, una complicación del personaje; aquí —sin pretenderlo obviamente la autora que las escribió mezcladas con las de destinatarios masculinos— aparecen aisladas, como si se tratara de un mundo distinto. El asunto es, al menos, discutible, y hay razones, probablemente, tanto para la diferenciación como para la agrupación. Sus contertulias son su hermana Vanessa, Ethel Smyth, Vita Sackville-West y un largo etc. No se espere de estas cartas grandes meditaciones, sino particularidades, cotilleos, caricaturas, exaltación de la amistad y, al final, las últimas y trágicas cartas en las que la gran escritora se despide lacónicamente de esta vida. Lumen sigue, pues, completando

en español la obra de una de las mayores escritoras de nuestro siglo.

Jean-Jacques Rousseau

Jean Guéhenno

Traducción de Ana Montero Boch

Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1990

El ginebrino Rousseau nació en 1712 y murió en 1778. Era hijo de una familia hugonote emigrada. Al nacer quedó huérfano de madre y, poco tiempo después, fue confiado por su padre al pastor Lambercier con quien vivió diez años. Habiendo fracasado como preceptor de los hijos de M. de Mably, se marchó a París en 1941 y cuando la Academia rechazó su nuevo sistema de denotación musical, realizó un corto viaje a Italia con M. Montaugú, embajador a la sazón de Francia. De nuevo en París, a raíz del éxito de su ópera *Las musas galantes* (1745) se convirtió en secretario de Mme. Dupin y en el centro de atención de los salones. Diderot le solicitó artículos de música para la Enciclopedia. Su *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750), le proporcionó la fama. Posteriormente para ser fiel a sus principios, renunció a su empleo y a las ventajas que podían proporcionarle los estrenos de la ópera *El adivino del pueblo* (1752) y de la comedia *Narciso*, he hizo ostentación de sus relaciones con Thérèse Levasseur, con la que tuvo cinco hijos que posteriormente abandonó en el hospicio. Estas contradicciones, entre sus ideas y su vida, se extienden a lo largo de su vida. ¿Cómo armonizar esto con lo que el filósofo y educador cuenta en *Emilio*? Convertido de nuevo en ciudadano suizo, y en calvinista, escribió el célebre *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (1755) y la *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos* (1758), trabajando al mismo tiempo en tres grandes obras fundamentales, para poder probar que su filosofía era aplicable a la sociedad de su tiempo: *La nueva Eloísa, El contrato social* y *Emilio*. Para no ser encarcelado (pero víctima también de una aguda manía persecutoria) huyó a Suiza y después de una etapa azarosa, se dedicó primero a escribir las *Confesiones* y los *Tres diálogos* para defenderse de la creciente hostilidad de los enciclopedistas, y después las *Confesiones de un paseante solitario* (1782). Murió súbitamente en casa de su último protector, el marqués de Girardin.

El libro, de indudable valor biográfico, de Jean Gueheno, se publicó por primera vez en París en 1952 con el título significativo de *Jean-Jacques. Histoire d'une conscience*, y esto es lo que trata de analizar este admirador de Rousseau, el rastreo y la confrontación de la vida y la obra, los intentos denodados por reconciliar esta tensión e, incluso, por someter la vida a la *verdad*. Junto a este valioso libro, de gran erudición biográfica, habría que leer el lúcido ensayo de Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: el obstáculo y la transparencia*.

Infanta

Bodo Kirchhoff

Traducción de Joan Parra Contrera

Tusquets Editores, Barcelona, 1991

Bodo Kirchhoff nació en Hamburgo en 1948. En Frankfurt estudió pedagogía terapéutica para niños y jóvenes autistas, actividad que llevó a ejercer profesionalmente durante un tiempo. Viajero incansable, ha escrito regularmente crónicas de sus viajes para la revista *Transatlantik*. Los temas recurrentes de sus libros, que abarcan el ensayo, el teatro y la narrativa, son los mismos que desarrolla en su última novela, *Infanta* publicada en Alemania en 1990: los conflictos de identidad personal, la incomunicación entre las personas y las culturas, el miedo a hacer frente a las inhibiciones individuales y a los tabúes sociales, la pulsión sexual y sus endemoniados fantasmas.

El argumento de *Infanta* es el siguiente: A Infanta llega de vacaciones Kurt Lukas, modelo publicitario en Roma, un hombre sin más atributo que el de ser guapo. Un jesuita, a quien encuentra por casualidad, le invita a su misión, donde convive con otros cinco sacerdotes, todos ancianos, sabios y astutos, con un novicio algo peculiar y con una joven filipina de gran belleza a quien acogieron aún adolescente. Kurt quedará atrapado entre los dos «sagrados» centros neurálgicos, en torno a los que se agita la vida de los habitantes de Infanta: la silenciosa misión donde, bajo la mirada intrigante de los curas, vive con la nativa un amor intenso, y una ruidosa sala de fiesta donde se entrega a los amores profanos. También trastornarán su existencia las convulsiones socia-

les y políticas que sacuden el país antes de la victoria electoral de Cory Aquino. Hurt intenta escapar a la fuerza vital de Infanta, pero, atraído por el poder de seducción de un mundo contradictorio, vuelve siempre fatalmente al encuentro de su destino.

La esposa del dios del fuego

Amy Tan

Traducción de Jordi Fibla

Tusquets Editores

Amy Tan, que nació en Oakland, California, se graduó en lingüística. Con *El club de la buena estrella*, publicada en esta misma editorial, tomó por sorpresa a la crítica norteamericana. Esta es su segunda novela. Durante más de cincuenta años Winnie y Helen ocultaron sus peores secretos, pero cuando Helen está a punto de morir, Winnie decide contarle todo a su hija Pearl, incluso la terrible verdad que ignora la propia Helen. Así despega esta historia que nos conduce desde Shaghai en los años veinte, a través de una China envuelta en guerras, hasta Estados Unidos, adonde llega Winnie en 1949. Ignorando que Pearl oculta también su propio secreto, Winnie le confiensa cómo confundió el amor con el abandono de sí misma. Explica por qué la lealtad no debería confundirse con el sometimiento. Comenta qué puede ocurrir cuando la esperanza ya no es sino instinto de supervivencia. Se plantea también por qué no es posible, y a veces necesario, vivir una vida llena de contradicciones. Winnie mezcla en su relato tabúes sociales, historias de ancianas esposas y de guerras, en definitiva un largo aprendizaje personal.

J. M.

Mozart. Sociología de un genio

Norbert Elias

Traducción de Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk

Península, Barcelona, 1991, 154 páginas

Desde 1980, Norbert Elias (1897-1990) trabajaba en este libro sobre Mozart que, inconcluso y póstumo, fue editado por Michael Schröter. Se trata de una aproximación sociológica al personaje Mozart y a su obra, basada en un par de supuestos: que Mozart fue un genio en una sociedad para la cual los genios no existían (según iba a ocurrir, positiva o negativamente, a partir del romanticismo); y que Mozart pertenecía, a partir de la familia paterna, a la burguesía que ansiaba acceder a la nobleza a través de la carrera burocrática.

La síntesis de este conflicto es la obra de un artista que produce una música, en parte, integrada en el clasicismo cortesano y, en parte, se emancipa de él y se torna militantemente contraria a la aristocracia. Los dramas heroicos con déspotas razonables y ejemplares se contraponen a la sátira antinobiliaria de *Las bodas de Fígaro* y *Don Juan*, y al humanismo igualitario de *La flauta mágica*.

Paralelamente a este drama social y estético, se desarrolla la historia personal de Mozart a través de la relación con su padre, que es el impulsor y el empresario de la carrera de Wolfgang Amadeus. La reacción del músico contra el modelo burocrático ennoblecedor de la burguesía trepadora y cortesana, es también una reacción contra su padre, que culmina cuando Mozart se casa con una muchacha ajena a los planes familiares.

Elias, pues, se ve obligado a desplazarse con pericia por una compleja trama de circunstancias, que hacen a la historia, a la evolución de la música y al psicoanálisis. Aún la coprolalia de Mozart, que aparece en tantos momentos escatológicos de su correspondencia, es leída como una agresión contra las normas de la decencia, encarnadas por un padre que, nacido en una familia de encuadernadores, proyecta triunfar en la antecámara y el salón.

Elias, uno de los grandes historiadores del siglo, se mueve con agudísima inteligencia entre tantas sugestiones como él mismo ha aceptado, y supera el peligro de caer en el sociologismo en que incurren otros colegas (ejemplo: Kracauer sobre Offenbach), dejándonos una obra acuciante y distraída, propia de un maestro.

Conversaciones con Igor Stravinsky

Robert Craft

Traducción de José María Martín Triana

Alianza, Madrid, 1991, 209 páginas

Craft, amigo y colaborador de Stravinsky en las últimas décadas de su vida, formuló una doble batería de preguntas que el maestro contestó meditada y cuidadosamente, y que aquí aparecen reunidas en un solo texto. Aunque no tiene un carácter exhaustivo, el orden cronológico permite leerlo como una suerte de autobiografía intermitente, mechada de reflexiones, que complementa unos textos del músico antes conocidos, como *Autobiografía* y *Poética musical.*

Stravinsky no sólo es, obviamente, uno de los primeros músicos contemporáneos, primero por importancia y por precedencia temporal, sino un hombre memorioso, de sólida formación cultural (véanse sus opiniones sobre pintores y sus cuidadosas lecturas de Valéry y Ortega) y un analista de sí mismo muy penetrante. Tenemos, pues, su novela familiar, la frialdad de sus padres y su desvinculación de los hermanos, el hallazgo de una figura paterna en Rimsky-Korsakov, y su actitud inteligentemente dual ante la historia de la música, que le sirve para desmarcarse de ella, pero no para anularla ni prescindir, como ocurre con tantos «revolucionarios» semanales. Prueba de esto será su período neoclásico.

El maestro ruso nos deja semblanzas agudas y ácidas de sus contemporáneos, corrige algunos juicios demoledores sobre maestros del pasado (ejemplo: Giuseppe Verdi), cuenta la historia de sus obras y culmina sus reflexiones aceptando una batería de preguntas de Craft acerca del proceso creador, el valor del genio, la sinceridad en arte, la relación de la idea musical con la notación, de la música y las matemáticas, el tratamiento de textos literarios en la música, etc.

Quien quiera estudiar la obra de Stravinsky hallará en este libro algunas precisiones documentales muy interesantes, a partir de numerosas cartas transcritas al hilo de los diálogos y de muchos detalles emergentes de la colaboración con Diaghilev y con su equipo, así como con escritores de la época, Gide y Auden en primer término. El lector profano hallará, a rachas, la historia de una vida narrada por una memoria.

Sucesos de historia literaria y civil

Leonardo Sciascia

Traducción de Esther Benítez

Alianza, Madrid, 1991, 241 páginas

Sciascia fue un siciliano de dentro y de fuera. Casi todo lo que escribió tiene referentes sicilianos, pero el hecho de que se valiese del italiano para escribir le dio una dimensión de objetividad y distancia, proclive a una actitud a la vez afectuosa y crítica. Sciascia dividía las islas entre dominadoras, como Inglaterra, y dominadas, como Sicilia. El se consideraba, al tiempo, un dominado, por nacimiento, y un dominador, por vocación de conquista literaria.

En esta miscelánea el hilo rojo está dado por personajes y lugares de Sicilia. A lo largo del tiempo, Sciascia se ha sentido regularmente llevado a explorar rincones, a reconstruir escenas, a revolver viejas bibliotecas y librerías de lance en busca de resquicios poco frecuentados, decisivos si no muy vistosos, de la historia siciliana.

Así desfilan desde nombres notorios (Pirandello, Lampedusa, Stendhal, d'Annunzio y su amante Elena Sangro, Longanesi, Verga), hasta figuras curiosas y poco favorecidas por la memoria histórica, entre el zapatero de Messina y el «barón de los villanos».

En estos meandros de la crónica, de tamaño periodístico, late la constante preocupación sciasciana por la identidad, diseñada en la pregunta inicial que comenta, a su vez, una pregunta de Montesquieu respecto a los persas del barroco: «¿Es que se puede ser siciliano?» Notas del ser nacional, a la manera más ingenua romántica, afirman algo que otorga a cualquier lugareño de provincias una credulidad sempiterna: si ya Cicerón definía a los sicilianos es porque hemos durado mucho y habremos de durar mucho más.

De près et de loin. Deux ans après

Claude Lévi-Strauss

Didier Eribon. Points, 1991, 269 páginas

En 1988 y 1990, Lévi-Strauss concedió estas largas entrevistas, tal vez para celebrar su entrada en los ochenta de su vida y hacer un balance de experiencia anecdótica y obra. Aquí hay de todo, aunque ordenado a la francesa: datos personales, tareas, opiniones, recapacitación, retratos al paso. Aparte de lo documental, lo más precioso del libro es el cúmulo de reflexiones sintéticas que Lévi-Strauss hace sobre sí mismo, lo cual equivale a un auto-

examen panorámico de una obra señera en el pensamiento contemporáneo.

Lévi-Strauss cree que «el cosmos y el lugar del hombre en el universo superan y siempre superarán a nuestra comprensión», lo cual es una declaración de escepticismo metafísico. Por ello, el hombre ha de pensar en términos planetarios, sabiéndose mortal y previendo que la Tierra habrá de acabar alguna vez, destruyéndose toda la obra humana. En un universo inconmesurable, el pensamiento se cuestiona a sí mismo y desaparece como tal. Véase el doble juego acerca de la historia y el progreso: si acotamos el campo, es posible pensar una acumulación evolutiva. De otra manera, el progreso se convierte en un mito providencialista. Existe porque el Creador es infinito y todopoderoso y ha impregnado a su creación de unos designios claros y unívocos.

A menudo, Lévi-Strauss ha sido atacado como enemigo de la historia y una célebre polémica con Sartre (que el viejo Lévi-Strauss dice haber olvidado) lo prueba. En rigor, Lévi-Strauss ataca a la historia como mito, es decir, como sistema de leyes abstractas, como filosofía de la historia. Pero no la niega en tanto espacio de la contingencia absoluta, un proceso imprevisible que se interpreta solamente *après-coup*. Para ello, la filosofía colabora en tanto saber de los saberes de una época, epistemología de las ciencias particulares. Lévi-Strauss se advierte, aquí, discípulo de un positivismo que intenta eliminar toda metafísica. Interesante, en este orden, es ver que nuestro etnólogo no considera científicas, sino nominalmente, a las llamadas ciencias humanas o sociales, ya que en ellas los niveles de observación se excluyen y no se complementan. Ello se debe a la enorme cantidad de variables y, sobre todo, a la dialéctica sujeto-objeto, ya que el sujeto de las ciencias «sociales» está concernido e incorporado al objeto que estudia.

También cabe subrayar la crítica que Lévi-Strauss dirige al estructuralismo, tan caro a él, en tanto abuso de una etiqueta para satisfacer una moda en el «bulímico» París cultural. Nada mejor que una aclaración de fuentes y maestros para poner las cosas en orden.

Lévi-Strauss es estructuralista en tanto Roman Jakobson (admirado hasta el deslumbramiento) le revela la lingüística y las inconscientes leyes del lenguaje. A partir de allí, con apelaciones a Saussure y a la lingüística estructural, se usan modelos lingüísticos en ciencias sociales, por ser los más certeros y elaborados. Lévi-Strauss se siente ligado más a Benveniste, Dumézil y Vernant que a los llamados estructuralistas como Barthes, Foucault y Lacan (al cual no entiende porque no lo ha leído las cinco o seis veces de rigor).

De Kant toma Lévi-Strauss lo inalcanzable de lo real. De Marx, el uso de los modelos para el estudio de la historia y la consciencia como el lugar donde siempre se miente. De la escuela francesa, las invariantes como elementos de la larga duración. De Freud, la coexistencia de la cultura civilizada con nuestro pasado primitivo o salvaje. En definitiva: Lévi-Strauss nunca ambicionó fundar una filosofía, como hicieron los estructuralistas. Por eso, el estructuralismo es pasado y Lévi-Strauss, insistencia. Es, quizá, lo que lo aleja de Sartre, un hombre de genio que se equivocó al querer convertirse en protagonista y profeta de la historia.

En Sartre, Lévi-Strauss critica cierta herencia del racionalismo revolucionario francés, a partir de la revolución como el mito fundante de la Francia moderna. El error consiste en hacer creer a la gente que los fundamentos de la sociedad son abstractos y que los individuos son átomos que cumplen leyes y programas teóricos. Por el contrario, Lévi-Strauss considera que la sociedad se funda en relaciones concretas y en pequeñas solidaridades que aparecen en las asociaciones inmediatas y los «cuerpos intermedios».

Tal vez en esto, Lévi-Strauss ha exagerado y lo reconoce: ha buscado, obsesivamente, la supervivencia de lo arcaico en lo contemporáneo, se ha concentrado abusivamente en las pequeñas comunidades tradicionales, impregnadas de ritos y valores repetitivos. Le preocupó más lo inexistente que lo actual (por ejemplo, el enigma de una América prehispánica de la que nada sabemos porque fue conocida por Europa en un estado decadente).

Pero ello le ha permitido relativizar el estudio de las culturas y hacer proliferar los modelos de análisis, desdeñando el eurocentrismo exclusivista, que toma como modelo universal algo circunstancial y limitado a unos pocos siglos de historia. En cualquier caso, contra el tópico, Lévi-Strauss admite que toda cultura es plural y resulta de invasiones y mezclas, que la vuelven fecunda. Desde luego, no hay que confundir encuentro con arrasamiento.

En resumen: he aquí el retrato vivo de un hombre al cual le gustaría vivir en la segunda mitad del siglo XIX con la memoria histórica (conservada por medio de un cuento de hadas) de un hombre del siglo XX.

La vieja Europa. Factores de continuidad en la historia europea
Dietrich Gerhard
Traducción de Julio Pardos Martínez y Antonio Sáenz Arance
Alianza, Madrid, 1991, 169 páginas

A pesar de su tamaño manuable, este libro encierra un contenido de tesis, vinculado tanto al concepto de Europa como a la periodización de la época conocida como Antiguo Régimen (aquí rebautizada Vieja Europa).

Siguiendo las sugestiones críticas de la escuela francesa y la huella de Otto Brunner, nuestro autor recorta la extensión de Europa quitando de ella a Rusia y fija el concepto de espacio europeo como la cristiandad del año 1000. El papado y los monjes reformadores construyen la república cristiana europea, cuya versión secularizada da lugar a la traducción cristiandad-Europa con los absolutismos del siglo XVI, que son su versión secularizada.

El otro extremo del proceso es el fin de la Europa corporativa, que se da con la revolución industrial inglesa y el bonapartismo francés, en torno a 1800. La sociedad jerárquica y estamental desaparece, convertida en sociedad de clases, de individuos asociados por intereses comunes y jurídicamente iguales.

Algunas categorías como Edad Media, mercantilismo, modernidad, clase y estamento, son sometidas a revisión, derogación o matización, centrándose Gerhard, a la manera de Foucault, en la historia del uso lingüístico asociado a dichos términos o, si se prefiere, a la biografía semántica de las palabras. Algunos resultados paradójicos se obtienen de esta revisión. Por ejemplo, que la Edad Media está al comienzo del período estudiado y no en el medio. O que la modernidad es el sistema medieval traducido a términos de ciencia del Estado.

De lectura ágil por el excelente procesamiento de una información generosa, el manual de Gerhard abre campo a la reflexión y a la polémica, al tiempo que nos vuelve a poner ante el enigmático del pasado, donde todo está escrito y nada está completamente leído.

B.M.

Historias y relatos
Walter Benjamin
Traducción de Gonzalo Hernández Ortega
Ediciones 62, Barcelona, 1991

La teoría de Walter Benjamin sobre la realidad fragmentada tiene su práctica de la escritura en *Historias y relatos.* Se reúne aquí una selección de 21 relatos breves, cuya estilística está entre el artículo crónica y la narración. Los relatos son despojados de sus elementos secundarios, reducidos a su esencialidad mínima.

En *Historias y relatos* aparecen algunas de las constantes existenciales o temáticas de Benjamin: la visión de ciudades (Marsella, Barcelona); de paisajes (Ibiza); la condición de «flaneur», disfrutar del paseo por las calles; las referencias al hachís y a los paraísos artificiales; el suicidio; el arte de contar historias, como una salida del aburrimiento. En las narraciones de Benjamin aparece una sutil teoría sobre el relato: «Quien no se aburre no sabe narrar». «Narrar no sólo es un arte, es además un mérito, y en Oriente hasta un oficio».

Varias de estas historias tienen por objeto Ibiza, la visión extranjera de sus peculiaridades típicas, aderezada con algunas palabras en castellano, en el original. Hay relatos donde la fragmentación del texto se hace patente en instantáneas, breves descripciones, apuntes, esbozos, como en «Historias desde la soledad» o «Cuatro historias», secuenciado en los títulos: «La advertencia», «La firma», «El deseo», «La gratitud».

Benjamin, filósofo cercano a la escuela de Frankfurt, crítico, fue también un creador, original, sensible, virtudes de las cuales da testimonio en la presente selección de *Historias y relatos.* Benjamin no aspiraba al cuadro sino a la miniatura; no a la obra extensa, sino al relato breve. Tiene una visión fragmentada de la realidad rota en minúsculas historias, esbozos, consideraciones, ambientes, que unidos, recomponen la realidad perdida. El autor se pregunta: «¿Por qué se acaba el arte de contar historias?». Tal vez por el predominio de la civilización sobre la cultura, de la teoría sobre la creación. La invención, el recurso de la memoria recuperada, sucumben bajo el peso de la crítica o la erudición. La cultura establecida es enemiga de la inocencia y la locuacidad, de las cuales, espontáneamente, nacían los cuentos.

Si el escritor es también su crítico, Benjamin reivindica en este libro la autonomía del creador, su derecho a

escapar de las ligaduras de la teoría y ofrecer, desde las narraciones, una visión rota y reunida de la realidad.

Cándido o un sueño siciliano

Leonardo Sciascia

Tusquets editores, Barcelona, 1991, 211 páginas

El *Cándido* de Sciascia es, indudablemente, una actualización del *Cándido* de Voltaire. Es la novela de un ingenuo o aprendiz de hombre, su vida narrada que se enmarca entre las fechas, 1943 (nace en una cueva, entre el fragor de los cañonazos cuando los aliados desembarcan en Sicilia) y 1977, cuando su pericia se pierde en París, rememorando los mitos de la revolución de mayo de 1968.

Cándido Manufó, ignorado por sus padres, crece bajo la protección de su abuelo, antiguo general fascista, luego diputado democristiano quien lo confía para su educación a un preceptor, el arcipreste Don Antonio. Cándido crece con una mala educación que exaspera a su abuelo. Es un inadaptado, incapaz de observar las reglas del justo vivir. Su maestro es también su amigo; es un perdedor nato: primero el arciprestazgo; luego el sacerdocio. Don Antonio, revolucionario moderado, un reformista, se refugia en el partido comunista, donde sigue ejerciendo su ministerio laico, de ayuda a los hombres.

Cándido aprende el cultivo de la tierra en el huerto del exarcipreste. Luego emprenderá reformas agrarias en sus tierras que no son comprendidas por los campesinos. Más tarde, Cándido conoce el amor con la joven gobernante de su abuelo, el escándalo y el repudio. Lee a Gramsci, a Lenin, a Marx. Reflexiona sobre el capitalismo y las transformaciones sociales. Se hace comunista porque para Cándido «ser comunista era un hecho tan simple como el tener sed y querer beber». Pero tiene ideas propias, una crítica sensata y peligrosa que escandaliza a los dirigentes e incluso a su maestro y amigo. Hay murmuraciones contra él, acusaciones, hasta que es expulsado del partido. Su familia entabla un proceso para privarle de sus propiedades y lo consigue. Entre un juez y un psiquiatra dictan sentencia de enajenación.

Cándido sigue con la ilusión, a pesar de todas las experiencias amargas. Estar en la ilusión y no en el resentimiento es su mensaje vital y revolucionario, por encima de las conveniencias, las claudicaciones y la corrupción. Pero estar fuera del partido, o del sistema, significa estar solo, aunque sea en la verdad, situación difícil, anonadante (tan temida por Don Antonio) que superará Cándido mediante un salto cualitativo en el amor. Expulsado del partido, privado de sus bienes por la envidia y la inquina de sus familiares, se escapa con su prima Francesca a París, ciudad de la libertad y la cultura, donde sueña o recrea, por vía imaginativa, la revolución de mayo de 1968. Cándido descubre que sólo en la utopía se realiza la revolución, traicionada por la sociedad cobarde y los dogmatismos del partido.

Cándido, novela de la ingenuidad o la ilusión, refleja un sueño siciliano o también una utopía italiana, desde la salida del facismo hasta la imposibilidad real de una democracia avanzada. Leonardo Sciascia recrea la aventura de su héroe desde el amor, o un sueño hermoso, y desde el humor, o la ironía amable, ajustadora de la realidad, señalada ya en los títulos jocosos de los capítulos, a la antigua usanza cervantina.

Los volátiles del Beato Angélico

Antonio Tabucchi

Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, 129 páginas

Los fantasmas interiores asedian al escritor que se libera de ellos, de sus pesadillas, escribiendo, echándolos fuera de sí, convertidos en criaturas literarias o monstruos autónomos. En esta idea está inmersa la novelística de Ernesto Sábato, por ejemplo, y en ella hunden sus raíces las preocupaciones éticas y estéticas de Antonio Tabucchi, en la escritura del volumen de relatos *Los volátiles del Beato Angélico.*

El contenido del presente libro de Tabucchi es un cajón de sastre, donde cabe casi todo: «Hipocondrías, insomnios, impaciencias, desazones, son las musas cojas de estas breves páginas», confiesa el autor en una nota introductoria. Son relatos cortos, «casicuentos», esbozos, narrativos, impresiones líricas. El resultado es un libro vario donde despuntan ideas brillantes; otras, sin la luz propia de la inspiración que las mantenga, devienen en meteoritos, apagados, sin más interés que la curiosidad. «Los volátiles del Beato Angélico» es el relato que abre y da título al volumen. Es un cuento ingenuo y dispara-

tado, poético, muy apropiado para enmarcar el quehacer artístico y vivir sencillo del pintor de los ángeles a quien se le aparecen estos inefables «volátiles» o libelulones.

«Pretérito compuesto. Tres cartas» es una pequeña obra maestra, donde la inventiva da la réplica a la historia, manipulada intencionadamente con fines literarios antes que objetivos. La primera misiva es la carta del rey don Sebastián de Portugal al pintor Francisco de Goya. La segunda, carta de mademoiselle Lenormand, cartomántica de Napoleón, vidente, a Dolores Ibárruri, «La Pasionaria», revolucionaria. La tercera, carta de Calipso, ninfa, a Ulises, rey de Itaca. En las dos primeras, es evidente el anacronismo y juego con los tiempos históricos. La última es la más clásica, la más poética también.

«El amor de don Pedro» reconstruye la tragedia de este desventurado y justiciero rey, enamorado de doña Inés de Castro, aquel personaje histórico, mito literario que «reinó después de morir». «Mensaje desde la penumbra» es un apunte poético. Interesante, desde la confrontación, autor lector (o crítico) resulta el conjunto de cartas cruzadas entre el señor Tabucchi y un tal Xavier Janata Monroy, donde se aprecia una notable ironía al «descubrir» la ignorancia del escritor frente a la inmensa sabiduría del lector.

Otros relatos son literatura sobre literatura como «Historia de una historia que no existe», apunte de novela. «Ultima invitación» es un cuento irónico, poético, en el cual se dan consejos para morir en la hermosa Lisboa o para suicidarse. «Otros cuentos» (1981-1985) no forman parte de *Los volátiles del Beato Angélico,* sino que fueron incorporados a la segunda edición italiana de «El juego del revés». También forman parte de esta edición de Anagrama: «El gato de Cheshire», «Vagabundeo» y «Una jornada en Olimpia» muestran el ingenio de Tabucchi. El mejor es el tercero, cuento griego, actualización del pasado olímpico con el uso del presente, recreación y vida en el mundo clásico, donde el autor se refugia y encuentra a Píndaro, no sólo cantor de los atletas, sino también participante en las olimpiadas.

La desatada historia del caballero Palmaverde

Antonio Prieto

Planeta, Barcelona, 1991, 218 páginas

La desatada historia del caballero Palmaverde es una novela con claves culturales y paródicas, entre el humor, amor y misterio. Descifrándolas se llega a gozar de la lectura, que es un nivel superior al del mero entendimiento. Se trata de una novela, no difícil pero sí compleja, escrita por un creador y un teórico de la literatura, alguien que escribe intuitivamente y sabe lo que escribe. Junto al placer de contar historias, el perspectivismo irónico, visible en el título de la novela y en el de cada capítulo.

Alejo Loysa, nombre fingido del narrador y el caballero Palmaverde, intentan descifrar el *Libro del Tesoro,* para obtener la piedra filosofal, el oro mágico, asumiendo los dos principios Azufre y Mercurio. Loysa y Palmaverde que se han conocido gracias al interés de éste por una mula, inician una serie de viajes que les lleva a Ocaña y a Salamanca, donde reciben la ayuda del viejo Merlín. Entre aventuras, inusitados hallazgos y prácticas alquímicas con remedos de astrología, transcurre la narración. Al final, los protagonistas no encuentran el oro, pero sí un elixir, por el cual Palmaverde rescata del pasado a su amada Geralda iniciando un tiempo nuevo, presente. Loysa, el narrador y su moza, de la venta, con porciones de elixir se han mantenido vivos hasta nuestros días. Loysa, con evidente intención irónica promete no dar cuenta de una segunda parte de esta historia.

La desatada historia del caballero Palmaverde es un viaje por la cultura, desde las ideas órficas y la filosofía de Platón a las leyes del amor cortés; de la alquimia, al espiritismo y la astrología. Las referencias literarias son constantes, muchas de ellas, tan caras a las lecturas y ediciones del profesor Antonio Prieto. Se habla de Garcilaso y del conde de Villamediana, de Francisco de Aldana, de Fray Luis, del doctor Laguna, de Tirso de Molina, Lope de Vega, Quevedo.

El juego con el tiempo y las reencarnaciones es constante: Palmaverde, supuestamente retratado por Frans Hals como «El caballero sonriente», en otra existencia fue Guillén de Berga, o incluso un grillo.

Novela de aventuras y de amores, con influencias de las novelas de caballerías (y el Quijote), de la poesía cortesana y la novela pastoril; novela de misterios y parodias, de la alquimia medieval al éxito de *El nombre de la rosa.* Pero Antonio Prieto es más filósofo, más platónico, menos aristotélico. Aquí el novelista y el estudioso

se unen en buena armonía y cuando conviene se distancian en la melancolía poética o en la inteligente ironía.

Suicidios ejemplares
Enrique Vila-Matas
Anagrama. Barcelona, 1991

El suicidio puede ser considerado como una de las bellas artes. El hombre, arrojado a la vida, no elige su nacimiento, pero puede elegir su muerte. El suicidio es pues, un acto liberal, trágico o estético según la elección. «Lo que hace soportable la vida es la idea de que podemos elegir cuándo escapar», escribe el autor. Recoge doce relatos sobre el tema, en los cuales brilla la preocupación existencia y estética, la fina ironía. Vila domina los recursos literarios, una prosa pulcra y rítmica, venida sin duda, de la poesía ensanchada. La narración cobra así una expresión lírica, embellecedora de un sentido trascendente. En este libro, el suicidio no es visto en su dimensión desgarradora, como pecado para la moral (cristiana) como hecho delictivo para la ley, sino como una decisión libre y creadora, como un juego.

Albert Camus en *El mito de Sísifo* reflexiona con hondura y bellas palabras sobre el problema del suicidio. En su defensa arguye razones morales y estéticas. Vila Matas no reflexiona por sí mismo sobre el problema, sino a través de la historia de cada relato, desde la decisión de los protagonistas. Para cierta ética la muerte es el único acto importante de la vida. Decidir cuándo ésta ha de acabar es un acto decisivo, controlado por las religiones y los estados, pero a quien en verdad interesa tan trascendental decisión es al individuo.

En el título de *Suicidios ejemplares* ¿hay una intención moral o irónica? El autor describe desde el perpectivismo inteligente, dejando a sus personajes la responsabilidad moral. El autor es únicamente responsable de sus relatos, bien construidos. El adjetivo «ejemplares», ¿puede entenderse en la intención moral que daba Cervantes a sus *novelas ejemplares*? El adjetivo significa modelo y también ejemplaridad. ¿Ejemplos de suicidios o suicidios ejemplares para ser imitados? He aquí la ambigüedad, la fina ironía detectada.

En *Suicidios ejemplares* se cuentan historias mágicas más que trágicas, divertidas. Nada hay terrible o grotesco. La decisión más importante, el quitarse la vida voluntariamente, es tomada como un hecho de inteligencia y voluntad, como un acto cultural o un viaje, vivir y morir vidas ajenas. La ética hedonista, el placer de vivir y morir a tiempo, domina sobre la ética estoica, el sufrimiento asumido como irreversible al que hay que acomodarse.

Vila-Matas demuestra en estos textos ser un buen lector de literatura exquisita y de filósofos de la vida, antes que del sistema. En estas narraciones pueden rastrearse indudables antecedentes literarios como el famoso relato «El club de los suicidas» de Stevenson en el cuento «Las noches del iris negro», hasta una ética/estética, asimilada en frases sentenciosas con modelo en Séneca, que parecen apotegmas o aforismos. La acción de cada relato, deja paso a una sutil filosofía, donde el autor explica, o justifica el comportamiento de sus personajes. Véase «El arte de desaparecer», «La hora de los cansados» o «El coleccionista de tempestades».

Suicidios ejemplares es un volumen de relatos y un libro en su totalidad, unido en la temática y el estilo. Al final de la lectura las historias contadas se disuelven. Las anécdotas y permanece el arte de contar, la música de un indudable estilo.

Los otros días
Alfredo Conde
Ediciones Destino, Barcelona, 1991, 221 páginas

Los otros días es una novela, escrita en primera persona, en la cual el protagonista, un famoso director de orquesta, cuenta su vida, desde los límites de la edad, de la enfermedad de Parkinson. Es un relato autobiográfico, con saltos en el tiempo, demorado en aquellas circunstancias vitales más significativas: relaciones familiares, estancia en un seminario, sacerdocio abandonado, vocación musical, reencuentro con la ciudad amada (Santiago de Compostela), aventuras amorosas... Alfredo Conde usa la técnica introspectiva y evocadora, aunando los tiempos del presente al pasado, de la visita contemplativa de los lugares evocados al viaje interior por las oscuras galerías del alma. *Los otros días* es una no-

vela de la memoria fluyente, antes que una novela río, lineal, escrita desde la perspectiva del yo. La evocación, la poesía y las ensoñaciones se imponen al argumento, modificando la historia que se cuenta, o la objetividad, con el impresionismo, subjetivo, con la manera de ver y el modo de sentir la realidad. El significante o la expresión actualizada embellece el significado, la memoria bruta se convierte en novela. El arte, la subjetividad recreada, separa a la novela de la mera biografía.

Los otros días está estructurada en diez capítulos. Cada capítulo va precedido de una cita de Maeterlinck, extraída de su célebre libro *La vida de las abejas*. También en el interior de la novela, aparece en diversas ocasiones la referencia al espíritu de la colmena, a la sociedad gregaria, organizada, en la cual el individuo, único, sería un solitario y a la vez, deberá ser solidario. El director de orquesta protagonista de su relato es un hombre que con los recursos de la sensibilidad y la ironía, se enfrenta al grave mal que le aqueja, la enfermedad de Parkinson, causa de su paulatina paralización, amenaza de una desintegración física y espiritual. Bajando a los pozos de la memoria reconstruye el protagonista sus señas de identidad, a través de los sucesos decisivos que determinaron su trayectoria humana. La memoria de su padre, la personalidad tan contraria a la suya de su tío Alvaro, el encuentro tardío con Xana de quien se enamora, las relaciones con los criados, el redescubrimiento de la ciudad (Santiago), la invitación a dirigir el último concierto, también un homenaje, serán los contrapuntos donde se apoye la estructura del relato. Ellos determinarán la esencialidad de un vivir que se manifiesta en el disfrute de los ambientes contemplativos, Santiago, el seminario o Turín, en el encuentro con una intimidad equilibrada entre el mundo interior y exterior, que vive el placer ido y acepta la enfermedad, pero que al final de la novela se rebela contra la muerte.

Los otros días es una novela que hace referencia al tiempo pasado, recuperado por la memoria. En la trayectoria, todavía no consumada, se intercalan la adolescencia, la juventud, la madurez, la decadencia. Permanecen los recuerdos, los espacios y los tiempos, convertidos en ámbitos del vivir perdurable, más allá del fracaso y la enfermedad, de la parálisis parkinsoniana. La consagración a la música, el paisaje telúrico de Galicia, la contemplación de las viejas piedras de Compostela, la ciudad monumento, la magia de la lluvia, recuperan el placer de vivir sobre la amenaza de la muerte. Alfredo Conde maneja con maestría los diversos registros de su arte literario, la evocación lírica, la fantasía alegórica, la suave ironía entre otros, para soldar, felizmente la supuesta autobiografía del director de orquesta y la ficción, para ofrecer una novela cuidada, que mereciera el último Premio Nadal 1991. Alfredo Conde, escritor en castellano y gallego, ya ha dejado constancia de su buen hacer narrativo en los libros de relatos *Momentos de vivos* y *Música sacra* y en las novelas *O Contubernio, O barco e é do amo, Breixo, Memoria de Noa* y *Xa vai o Griffon no vento*, merecedoras de diversos premios.

Chistera de duende

Felipe Benítez Reyes

Seix Barral, 1991, 140 páginas

Chistera de duende es una novela paródica, escrita desde la ironía, inteligente, regocijada, antes que cruel. Un ejercicio sobre el arte de escribir donde el humor rebaja la importancia del texto, la sacralización de la literatura a otra segunda lectura, perspectiva de autor que escribiendo la novela, la rebaja y se ríe de su creación.

El protagonista, Gonzalo de Lerma, seudónimo de Miguel González Lera, es un escritor de novelas de época, documentado en manuscritos y revistones antiguos. En el lado opuesto, como antagonista, el conde Paprini, vividor y calavera, estafador de guante blanco. Entre ambos personajes, en la búsqueda que realiza Lerma sobre la identidad misteriosa y las acciones oscuras de Paprini se sitúa la acción de la novela, urdida con una trama casi policial. Como coprotagonista, cofrades o contertulios en el café y en la intriga de esta disparatada historia, se sitúan otros personajes, también escritores o aprendices, en sus horizones provincianos: Sivantos, el abogado; Molinero, cronista oficial; Reinoso, dramaturgo.

En *Chistera de duende* hay un desajuste entre la fantasía desbordada de los personajes-autores literarios, sobre todo en Gonzalo de Lerma y la realidad de la ficción, prosaica, más paródica que esperpéntica, festiva, astracanada en prosa. El argumento está bien construido, con una maestría que domina los recursos del relato, que incluso se ríe de ellos, pero la historia es superficial.

Felipe Benítez Reyes demuestra oficio en este su primer intento narrativo. Es un crítico avezado de sí mismo que en el recurso de la ironía se distancia del acto creador y de la acción de sus personajes. Estos parecen ridículos, rebajados a muñecos en la farsa cuyos hilos sólo el autor maneja.

La sátira sobre los escritores es un tema viejo y siempre nuevo. La tertulia de literatos ha sido vista con los ojos maliciosos de Moratín en *La comedia nueva o el café* o con el costumbrismo de Cela en *La colmena.* La visión de Benítez Reyes está entre ambas perspectivas, más cerca de Moratín (Arturo Reinoso, el dramaturgo, acabará de conserje; Gonzalo de Lerma, un parásito que vive a costa de sus tíos) al final de la novela sacará de su chistera mágica un par de poemas, un perfil de novela sobre Papini y un nuevo monstruo combinatorio para añadir a su bestiario.

Felipe Benítez Reyes (Rota, 1960), ya reconocido poeta, autor de *Paraíso manuscrito* (1982), *Los vanos mundos* (1985), *Pruebas de autor* (1989) y *La mala compañía* (1989), demuestra, en su primera incursión novelística, que domina el arte de narrar. Es una pena que su buena técnica se pierda en esta historia intrascendente, servida con recursos verbales, tópicos en la conversación, palabras o clichés con fin irónico, caricaturas bien dibujadas, perspectivismo inteligente. Hay una intriga pero falta una historia, humana. Los personajes, carecen de carne y hueso, son muñecos de la farsa.

Flores del año mil y pico de ave

Alvaro Cunqueiro

Seix Barral, Barcelona, 1990, 242 páginas

En el triunfo del realismo de posguerra, Alvaro Cunqueiro fue un exiliado en los nebulosos reinos de la fantasía. Su obra pudo parecer una fuga del compromiso militar exigido a una novela que debido a la censura imperante fue sustituta del periodismo. Más tarde sería valorada como la creación de una historia maravillosa o una fantasía mítica, anterior al realismo mágico del «boom» hispanoamericano, por cierto ya inventado por Miguel Angel Asturias o Alejo Carpentier.

La reedición de la obra de Alvaro Cunqueiro significa no sólo una recuperación de uno de los grandes escritores de posguerra sino también una novedad, porque para muchos lectores es un autor inédito, extraño por su imaginación poética o por su fantasía desbordada. En *Flores del año mil y pico de ave,* el curioso lector descubrirá el placer de una lectura, más allá y más acá de la moda, clásica y moderna, entretenida y lírica.

Sucede que bastantes novelas y cuentos de ahora mismo están muy saturados de teoría narrativa. Nos explican cómo se escriben los relatos, escribiéndoles, pero fallan en la consecución de sus intentos. Alvaro Cunqueiro, en *Flores del año mil y pico de ave* nos entrega el arte, viejo y nuevo, de contar. Reinstaura el relato a su origen de historia modificada, convertida en leyenda. Hace creíbles sus invenciones. Los hechos históricos, tal vez no ocurrieron así, pero Cunqueiro los hace creíbles uniendo la realidad con la fantasía.

Flores del año mil y pico de ave reúne las obras esenciales de juventud creadora y ensayo de la narración, donde el apunte histórico se transforma en leyenda, la crítica sentimental en cuento lírico. *El caballero, la muerte y el diablo, Los siete cuentos de otoño, Balada de las damas del tiempo pasado, San Gonzalo* e *Historia del caballero Rafael,* son piezas maestras que a su vez se componen de partes o retazos unidos. Hay aquí novelas cortas, cuentos, apuntes líricos. En ellos está el saber y el sentir de Alvaro Cunqueiro, su cultura clásica perdida en la fabulación céltica, el gusto por la hagiografía medieval o la evasión de la novela bizantina.

La muerte o el diablo, Blanca de Castilla, Eloísa y Abelardo, Juana de Arco, Gonzalo, obispo de Mondoñedo, o el caballero Rafael son personajes de estos relatos. Creaciones alegóricas, no menos reales unas; históricas, transfiguradas por el lirismo, otras. Fantasías o leyendas. Invenciones.

El estilo de Alvaro Cunqueiro es cuidado, poético. Se sustenta en su gran cultura (real o inventada) que se abre a las posibilidades de lo imaginario. La erudición de Cunqueiro, a veces descabellada, es un recurso literario. El vocabulario, culto, se matiza en la búsqueda de aquellas palabras más apropiadas, oro y plata, para tejer estas bellas historias de tapiz, colores para pintar las miniaturas de códices medievales.

Las bodas de Cadmo y Harmonía

Roberto Calasso

Editorial Anagrama, Barcelona, 1990, 372 páginas

Los griegos crearon a los dioses a semejanza de sus sueños, humanos, demasiado humanos y divinos, ajenos. Idearon los héroes para establecer la alianza entre los dioses y los hombres.

La mitología es la historia de los dioses, vista desde la perspectiva humana, una genealogía y una narración de las pasiones que los mueven. La mitología es a la vez épica y lírica. Son contadas las hazañas de los dioses, a veces no tan gloriosas, desde la invención poética, desde la creación.

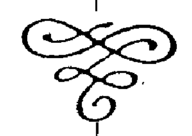
Las bodas de Cadmo y Harmonía de Roberto Calasso es un ensayo sobre los dioses y héroes, documentado con una extensa bibliografía puesta al final del libro, y una narración donde se relatan sus hechos míticos. Es una obra de cultura y actualización. Surge de la tradición grecolatina, de las muchas lecturas clásicas de Calasso. Los mitos no pertenecen al pasado. Cada movimiento literario los actualiza, incorporándolos a sus códigos estéticos. Modernamente antes que Calasso, Robert Graves mostró su vitalidad.

Las bodas de Cadmo y Harmonía, en Tebas, fue la última ocasión en que los dioses de sentaron a una mesa con los hombres. Hay un antes de este momento crucial, donde se sitúan los principales acontecimientos de la mitología, y un después, con escasas generaciones. En las bodas, los dioses y los hombres se reconocen. Han vivido juntos algunas aventuras y no se disputan el cosmos. Calasso afirma que invitar a los dioses arruina las relaciones con ellos pero pone en marcha la historia.

Las bodas de Cadmo y Harmonía es un libro extenso (372 páginas) y denso, apasionante para el lector de mitos como pesado para el lector en general, hoy tan alejado de la cultura clásica y tan entretenido con más fáciles lecturas o telenovelas de ocasión. Y sin embargo, las historias de los dioses, con sus pasiones desbordadas, son las mismas pasiones que arrastran a los hombres, materia de folletines y seriales. ¿Qué diferencia la obra mítica de la subliteratura? La función estética, la búsqueda de la belleza, sublimada, por encima de los instintos. Los mitos son hermosos. Narran historias interesantes y poéticas. Inmersos en la cultura, son la clave de la literatura y el arte. Explican los deseos y los sueños de los hombres, sus esperanzas y miedos, una cosmovisión desde la poesía o la invención antes que desde el razonamiento. Son la épica para Homero, la teogonía para Hesiodo o las metamorfosis para Ovidio. Inspiración para Góngora, cultura para Graves, rescate novelado para Calasso.

Roberto Calasso ve a los dioses actualizados, con los ojos de un hombre de hoy que une el pasado con el presente, la trascendencia divina con la humanidad circustancial. El resultado es una obra apasionada, más culta que erudita, donde el saber ayuda a la narración. Podría haber sido una obra pesada y pretenciosa para auxilio de humanidades clásicas. El resultado es un libro ameno, híbrido del ensayo y la novela, una narración poética y sabia de los mitos. Roberto Calasso, heredero de la tradición cultural que tiene sus orígenes en Grecia, vuelve a reescribir el mismo libro que ya creara Homero, actualizándolo a los códigos estéticos de nuestra época. Desaparecen los dioses y los hombres pero continúan los mitos.

A.S.A.



PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 19 Enero-Junio 1991

SUMARIO

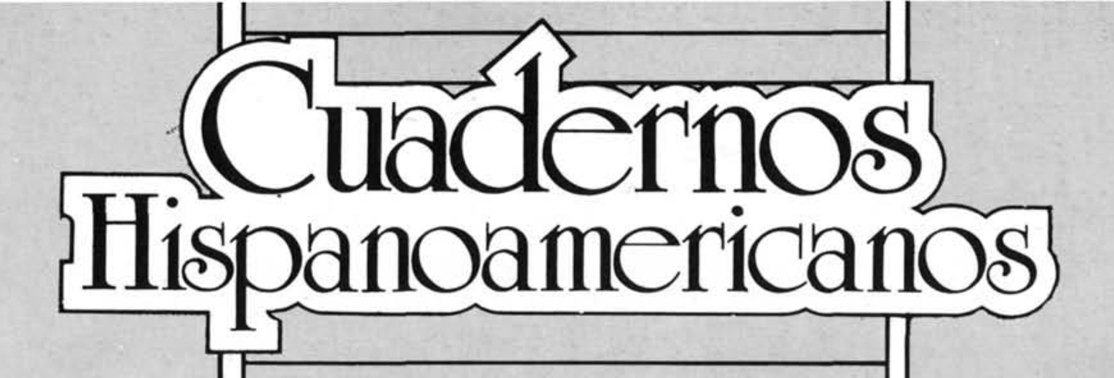
EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. AMERICA LATINA»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

- **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen seis reseñas realizadas por E. Lander, L. E. Lander, L. Gómez Calcaño, M. López Maya y H. Sonntag, Alfredo Stein y Marshall Wolfe (latinoamericanas); Carlos Berzosa, Manuel Ricardo López Aísa y Marisa Loredo (españolas).
- **Revista de Revistas Iberoamericanas:** Más de 1.100 artículos, publicados en las principales revistas académicas y científicas de Iberoamérica, clasificados en un índice alfabético-temático de economía política.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.000	
	Ejemplar suelto....................................	650	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto....................................	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto....................................	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto....................................	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto....................................	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts. incluido IVA



Próximamente

Eugenio Montejo
Adiós al siglo XX

Enrique Zuleta Álvarez
El ensayo español en la Argentina

Mario M. González
La novela neopicaresca brasileña

Félix Duque
El Inca Garcilaso y Sor Juana Inés de la Cruz

Juan Cruz
«If» de Rudyard Kipling

Cartas de **Colombia, Cuba, Chile, Perú** y **Venezuela**